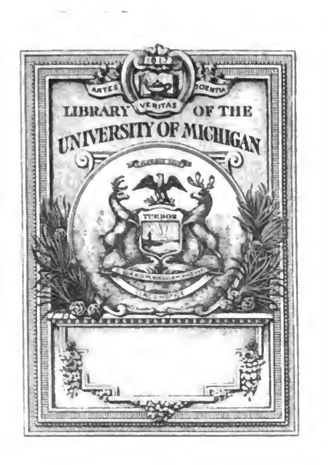
MUSIKPÄDAGOGISCHE BLATTER ...: ZENTRALBLATT FUR DAS GESAMTE MUSIKALISCHE...




ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR

Musik-pädagogische Blätter.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Th. Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Erster Jahrgang.
1878.

Berlin.

Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski).

Generalcompil, auto Toscanini 6-6-32 255505

Transfer to Music 6-21-65

Inhalts-Verzeichniss.

Musik-Aufführungen.

Besprochen von **G. Brahmüller, Emil Breslaur, Alexis Holländer, O. Klauwell.**

Von hier und ausserhalb.

Bücher und Musikalien.

Besprochen von **G. Brahmüller, Emil Breslaur, Franz Grunicke, Alexis Holländer, W. Langhans, Ed. Rohde, L. Schlösser, R. Wüerst.**

Empfehlenswerthe Musikalien,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

Winke und Rathschläge.

Ausserdem viele kleinere Bemerkungen.

Anregung und Unterhaltung.

und vieles Andere.

Meinungs-Austausch.

und vieles Andere.

Antworten.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 1. Berlin, 1. Januar 1878.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Prospekt.

Die Zeitschrift, deren erste Nummer wir hiermit der Oeffentlichkeit übergeben, soll die Aufgabe haben, das **musikalische Lehrwesen zu fördern,** sowie die **geistigen** und **materiellen** Interessen der Lehrer und Lehrerinnen zu heben.

Die grosse Anzahl strebsamer Klavier-Lehrer und -Lehrerinnen entbehrte bisher eines Organs, welches ihnen die Errungenschaften unserer Zeit in Bezug auf eine künstlerisch-paedagogische Fachbildung vermittelt. Um diesem Bedürfnisse abzuhelfen, haben wir die Herausgabe dieser Zeitschrift unternommen, welche Alles das in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen soll, was der Klavierlehrer wissen muss, um auf der **wissenschaftlichen Höhe** zu bleiben und was ihn zur Ausübung seines wichtigen Berufes, nämlich die **Jugend** zum **Edlen** und **Schönen** zu erziehen und den Schüler im **Geiste wahrer Kunst** heranzubilden, befähigt. Dies ist unser Ziel — und Alles, was zur Erreichung desselben führen kann, bildet das Gebiet dieser Zeitschrift. — Dieselbe wird sich demgemäss mit den Grundsätzen der Paedagogik — Erziehungskunst — im Allgemeinen und der **musikalischen Unterweisung** und **Erziehung** im Besonderen beschäftigen. Sie wird Winke und Rathschläge bringen zur Erlangung einer **gediegenen Klaviertechnik** und zum **regelmässigen** und **ununterbrochenen Fortschreiten** auf den verschiedenen Entwickelungsstufen mit **besonderer Empfehlung** und **Würdigung** der **einschlägigen Literatur.** Wir werden über die Art und Weise sprechen, wie der **Unterricht** in der **Harmonie-** und **Formenlehre** — die Grundlage für das Verständniss und den sinngemässen Vortrag des Kunstwerks — in leicht fördernder, praktischer Art von den ersten Anfängen an ertheilt werden soll. **Analysen** von **Kunstwerken** werden sich daran anschliessen.

Da ohne Kenntniss der Entwickelung der Kunst, welche uns durch die Geschichte, ohne Einsicht in die Gesetze der Schönheit, welche uns durch die Aesthetik vermittelt wird, der Lehrer nicht mit Erfolg in die Entwickelung der Kunst unserer Tage wird eingreifen können, so werden auch **musikgeschichtlichen** und **musikästhetischen** Aufsätzen die Spalten unseres Blattes geöffnet sein.

Als Haupt-Aufgabe aber betrachten wir es, den Lehrer — den angehenden wie den fertigen — für die **ideale** Seite des **Lehrerberufs** empfänglich zu erhalten, damit seinem Unterricht die zu aller Erziehungsarbeit nöthige Lebendigkeit und anregende Kraft innewohne.

So geben wir uns denn der Hoffnung hin, dass unser Unternehmen von Klavierlehrern und Denjenigen, welche sich dazu heranbilden mit Freude begrüsst werden wird, es

soll jenen eine **Quelle neuer Anregung** sein, es soll diese so wie Solche, welche keine systematische Unterweisung zum Unterrichten empfangen haben, vor **Irrthümern bewahren,** und ihnen die Wege zu **erfolgreicher Ausübung** des Lehrberufs ebnen, es soll **Mütter** und **Erzieherinnen** befähigen, mit jüngeren Schülern auf rechte Art zu üben und auf rechte Art die Klavierlektionen vorzubereiten.

Obgleich nun die geistige Förderung auch die materielle des Lehrers, der Lehrerin in sich schliesst, indem vollkommnerer Leistung auch höherer Lohn zu Theil wird, so soll es noch unser besonderes Bestreben sein, die **sociale Stellung** der Lehrerschaft, **ihr Ansehen** nach aussen hin zu heben und die **materielle Lage** derselben in practischer Weise zu fördern. Neben der **Vermittlung,** welche der Inseratentheil für Nachfrage und Angebot bieten soll, wird es uns eine angenehme Aufgabe sein, über **Schulen** und **Lehrer** und über das **Unterrichtsbedürfniss** in den einzelnen Gegenden Auskunft zu ertheilen, und tüchtigen Lehrern und Lehrerinnen bei ihren **Bewerbungen** um **Stellen** in **Deutschland** oder im **Auslande** mit unseren Rathschlägen zu nützen.

Sei es schliesslich erlaubt zu bemerken, dass unsere eifrigen Bemühungen, bedeutende Musikpaedagogen und Musikgelehrte als Mitarbeiter für unser Blatt zu gewinnen, vom besten Erfolge gekrönt worden sind, und dass viele hervorragende Lehrinstitute Deutschlands die Mittheilung unseres Unternehmens mit Freude begrüsst und uns jede Unterstützung freundlichst zugesagt haben. Solche Mithilfe wird uns in den Stand setzen, unsern Lesern durchaus Gediegenes zu bringen.

Die Redaktion.

Praktischer Klavier-Unterricht für Anfänger.

Von **L. Köhler.**

Der Schüler sitzt mitten vor der Klaviatur, also etwa vor dem mittelsten (dem eingestrichenen) *c*, zwanglos grade, ohne sich anzulehnen, die Füsse nahe vor die Pedaltritte gestellt; Kinder, deren Füsse nicht bis zur Erde reichen, bedürfen einer Fussbank.

Zuerst hat der Schüler die richtige Handstellung zu lernen. Man verfährt dabei folgendermassen:

Der Arm des Schülers hänge, bis zu den Fingerspitzen, völlig passiv herab, so dass der Lehrer überall beliebig stellen und biegen kann und in den Gliedern keinerlei eigene Willensregung ist: Arm, Hand und Finger sollen durch den Lehrer ohne Zuthun des Schülers gestellt werden.

Hängt nun der Arm, gleich einem Handtuch, herab, so hebe ihn der Lehrer empor, indem er das Handgelenk derartig führt, dass die willenlos herab hängenden Fingerspitzen die Untertasten (etwa mit dem 3. Finger die Querschramme) berühren, während das Handgelenk noch immer in der Höhe gehalten bleibt. Der Schüler muss der Führung mit aufmerksamem Auge und Gefühle folgen, um sich die Form und Bewegungsweise einzuprägen. Nun lässt man das Handgelenk langsam hinab, wohlbeachtend, dass die Finger sich eindrücken und dass sich vom inneren Ellenbogengelenke ab bis über die Hand hin eine möglichst gerade Linie bilde. Erst dann möge die Willenlosigkeit des Schülers in soweit aufhören, als nöthig ist, um die Arm-, Hand- und Fingerstellung, so wie sie eben vollführt wurde, fortbestehen zu lassen. Dann lässt der Lehrer die Hand los und der Schüler hat sich das Bild genau einzuprägen; vielleicht wird dieselbe Aufstellung noch ein paar Mal mit mehr oder minder Hülfe des Lehrers gemacht, bis der Schüler sie ganz allein richtig und frei herzurichten gelernt hat. Diese, wie alle ersten Uebungen werden mit den einzelnen Händen, wiederholt wechselnd, ausgeführt.

Es werden dann erst die Details der Stellung gelehrt: was sich etwa von selbst richtig stellt (wie z. B. bei gefügigen Armen der Ellenbogen, oder die Daumenpartie etc.) wird nur bestätigt und dem Schüler zum Bewusstsein gebracht, damit er immer wisse, wie alles gehalten werden muss. Ist nun hinsichts der Fingergelenke, der Spitzen, der Knöchel und der oberen Hand-Ebene Alles in Ordnung, dann hat der Schüler zu lernen, es ohne jede Hülfe, schliesslich auch ohne erinnernde Andeutungen allein richtig aufzustellen.

Erst wenn darin alles sicher gelernt worden ist, beginnt die erste Uebung der Anschlagsbewegungen mittelst Knöchelgelenks bei festbleibenden Fingergelenken, so dass der Finger gleichsam der feste Hammer ist, dessen Stiel im Knöchelgelenke steckt und von da aus auf und ab bewegt wird. Die ersten einzelnen Einprägungen sind (mit den einzelnen Händen) bis nach und nach zu den Fünffingerübungen — bei stets vorschriftsmässiger Haltung aller Glieder und bei freiem

krampflosen Gefühl — gründlichst durchzumachen

Diese Fünffinger-Uebungen

1 2 3 4 5 4 3 2·
g a h c d c h a
5 4 3 2 1 2 3 4

ebenso die einzelnen mit den Fingern 4 5, 3 4 und 3 4 5, wie auch die Doppelgriffe 3 4 5 4 / 1 2 3 2 sind immer einhändig fortzusetzen und erst nach gewonnener entschiedener Sicherheit zweihändig bis zu beginnender Ermüdung zu üben, stets fein fühlend und fein hörend, dass der Klang ein mittelkräftiger und für das Gehör, durch Gleichmässigkeit und genaue Gebundenheit, ein angenehmer sei. Man muss dabei bedenken, dass hiermit der musikalische Stoff (Ton und Zeitfolge) bearbeitet wird und dass derselbe immer mehr veredelt werden muss.

Diese Uebungen werden auch neben den ersten Stückchen (von denen bald die Rede sein wird) fortgesetzt; dazu treten dann auch die Ueber- und Untersetzübungen auf Untertasten, nach gegebener Theorie; die eigentlichen „Tonleitern“ in verschiedenen Tonarten sind erst etwa dann anzufangen, wenn Stücke mit Vorzeichnung vorkommen; bis dahin sind nur Untertastenreihen, von der Mitte ab etwa durch 1½ bis 2 Octaven einhändig, mit je 2, 3, 4 und 5 Fingern zu üben, z. B.:

1 2 1 2 1 etc. 1 2 3 1 2 3 etc.
c d e f g   *c d e f g a*

1 2 3 4 1 2 3 4 1 etc.
c d e f g a h c d

so immer langsam auf- und abwärts.

Danach ist dann auch, immer neben dem Uebrigen, die Handgelenk-Staccato-Uebung nach gegebener Theorie zu beginnen, wonach dann später vorkommende staccirte Noten mit springender Hand gespielt werden.

In den etwa nöthigen Erholungspausen ist die Kenntniss der Klaviatur, der Notennamen wie auch der Notengattungen nach und nach anzubahnen; es sind dabei immer nur kleine leicht zu fassende Lehrportionen zu geben; nie ist in irgend einem Punkte weiter zu gehen, als bis das Vorherige vollkommen fest eingelernt wurde. Am besten richtet man sich mit der Eintheilung dieses Lehrstoffes nach den Anforderungen der Uebungsstücke, so, dass Theorie und Ausübung stets miteinander gehen.

Man zeige dem Anfänger — nachdem er die Klaviatur, deren Octaveneintheilung und Tastennamen gelernt hat — den ganzen Notenplan (das „Notensystem“) und bemerke dazu, dass diese Notenreihe der Tastenreihe entspreche. Die einzelnen Theile der Note, Kopf, Hals, sowie die fünf Linien mit ihren Räumen etc., sind genau zu erörtern. Danach wird ein Anfängerstück in fünf Tönen aus einerlei Notengattung, mit den gelernten Noten erst ein-, dann zweihändig spielen gelernt. Hierzu geben die vorhandenen Klavierschulen den nöthigen Stoff.

Der Schüler muss nicht nur die Namen der Notenplätze (Linien-Räume) wissen, und sie in der richtigen Octave angeben können, sondern er muss auch von jeder angegebenen Taste wissen, wohin sie als Note zu schreiben ist. Beim Unterrichten sehr junger (5 bis 7jähriger) Kinder ist die Anschaffung meiner „Kleinkinder-Klavierschule“ op. 200 anzurathen, weil darin das Stadium während der Zeit der unmerklichen Vorbereitung und die für jede Stufe allein nöthige Theorie vorgetragen wird, während das praktische Spiel in Uebungen und Stücken schrittweise fortgeführt und so für die erste Zeit alles Suchen und Wählen des Lehrstoffes erspart wird. — Erste Anfängerstücke finden sich ausserdem in jeder anderen Klavierschule; in meinem „Führer durch den Klavier-Unterricht“ sind dieselben für jede Stufe vielfach verzeichnet. Ausserdem kann man passendes Spielmaterial nach gewonnener erster Notenkenntniss finden in: Anton Diabelli op. 149, Uebungsstücke zu vier Händen über 5 Noten bei stillstehender Hand, Heft I. Der Schüler spielt nur die Primopartie und nimmt dabei seinen Platz vor der Mitte der rechten Klaviaturhälfte. L. Köhler op. 179: Die allerleichtesten Uebungsstücke (zweihändig).

Sobald zu bemerken ist, dass die Kenntniss der Notenreihe im Violinschlüssel von *g* bis zweigestr. *g* feststeht, so beginne man beiläufig auch die kleine Octave von *c* bis eingestr. *c* im Bassschlüssel und dehne, nachdem diese gelernt ist, die Reihe nach und nach weiter hinab bis zum grossen *F* (unter den Linien) und später bis zum eingestr. *g* aus, auf die Gleichheit der Tasten dieser hohen Bass- mit den tiefen Violinschlüssel-Noten hinweisend. Hat man später noch die Discanttöne bis zweigestr. *c* und in noch späterer Zeit bis zweigestr. *g* hinauf, sodann auch die Basstöne bis grossen *C* und noch später bis zum Contra *F* nach und nach gelernt, so pflegt sich die übrige Notenkenntniss von selbst zu ergänzen. Schon die Reihe vom grossen *F* bis dreigestr. *c* reicht für eine grosse Zahl der Stücke auf der ersten Stufe aus.

Bevor von den Stücken in der engsten Fünffingerlage zu solchen von weiterem Umfange vorgegangen wird, gebe man einige Uebungen, welche sich über weitere Tastenräume erstrecken; man kann derartige Uebungen mit fortgehender Hand durch Vorspielen anschaulich machen, so, dass sie der Schüler selber weiterführt; z. B.:

Links eine Octave tiefer:

1 2 | 1 2 |
c e f g a g f e | *d f g a h g f* |
5 4 | 5 4 |

1 2
e g a h c h a g etc.
5 4

5 4 | 5 4
g e d c h c d e | *f d c h a h c d* |
1 2 | 1 2

5 4
e c etc.
1 2

1 | 1 | 1
c d e | *d e f* | *e f g* etc.
3 | 3 | 3

3 | 3 | 3
e d c | *d c h* | *c h a* etc.
1 | 1 | 1

1 1 | 2 1 | 1
c d e c | *d e f d* | *e f g e* etc.
3 4 | 4 | 4

4 | 4
g f e g | *f e d f* etc.
1 | 1

1 4 | 1 | 1
c d e f | *e f g a* | *g a h c* etc.
4 | 4 | 4

1 | 4 1 | 4
g f e d | *e d c h* | *c* etc.
4 | 1 | 1

2 4 | 2 4 | 2 4
1 3 | 1 3 | 1 3
c e | *d f* | *e g* etc.
3 1 | 3 1 | 3 1
4 2 | 4 2 | 4 2

4 2 | 4 2 | 4 2
3 1 | 3 1 | 3 1
g e | *f d* | *e c* etc.
1 3 | 1 3 | 1 3
2 4 | 2 4 | 2 4

1 2 5 | 1 2 | 1 2 |
c e a | *d f h* | *e g c* | *f a d* etc.
5 3 | 5 3 | 5 3 | 5 3

5 2 | 5 2 | 5 2 | 5 2
g d h | *f c a* | *e h g* | *d a f* etc.
1 3 5 | 3 5 | 3 5 | 3 5

(Fortsetzung folgt.)

Das theoretische Wissen ist dem Klavierspiel förderlich.

Von Prof. **Flodoard Geyer***).

Bei der grossen Vorliebe für das Piano und der allgemeinen Verbreitung dieses Instrumentes, dürfte ein Wort zur rechten Zeit darüber zu sagen sein, wie sehr förderlich es für die Ausübung und Ausführung wäre, wenn nur einigermassen das theoretische Wissen nebenher, d. h. nach einiger erlangter Fertigkeit, getrieben und geübt würde. Hierunter verstehe ich nicht Dinge, die ein Jeder, der Musik treibt, wissen muss und die rein praktischer Art sind z. B. wie die Intervalle und Tonleitern sind, wennschon es leider wohl bei Vielen auch hieran fehlt, was sie in den Singestunden der Schule bereits hätten lernen müssen; sondern ich meine Vielerlei von Dem, was man im engeren Sinne Theorie nennt. Hierher gehört besonders die Kenntniss der Accorde und der Modulationen. Wer dieser sich kundig macht, wird damit eine weit geschicktere Handhabung der in Figuration auftretenden Accorde verbinden. Wie viel Erleichterung gewährt es dem Spieler, welchen Ueberblick gewinnt er über den Notenplan, wenn er die Verbindung der Harmonien einigermassen kennt. Er erräth die Combinationen mit halbem Blicke und hat nicht die Mühe, jene immer wieder gleichsam von Neuem zu entdecken. Das moderne Piano und die für dasselbe gesetzten Werke sind vorzugsweise harmonischer Art, reich und schwelgend in der Figuration, üppig und ausschweifend in den Modulationen. Die linke Hand hat überwiegend die Aufgabe zu lösen, in den Lagen der Harmonie weit herum zu tasten, während auch die rechte in den ihr zuertheilten Mittelstimmen, welche in dem Sinne einer Vocalpartie freilich diesen Namen kaum verdienen mögen, die ohnehin volle Harmonie noch zu übervervollständigen hat. Wer nun die Harmonie kennt, der hat hierin einen grossen Vorsprung vor Dem, welcher sie nicht kennt. Namentlich wird Jenem das Vomblattspielen ausserordentlich dadurch erleichtert, dass er die Uebersicht hat. Allerdings ist es möglich, dass der Spieler auch ohne theoretische Kenntniss, aus der Routine, eben dahin gelangt; dieses dürfte indessen jahrelange Uebung, selbst bei einem guten Auge, Ohre und Gedächtniss erfordern. Die weitere Folge ist, dass der kenntnissreiche Spieler, sofort die Hauptstimme von der Begleitung unterscheidend, jene beim Vortrage gebührend auszeichnen, dagegen das Beiwerk der Begleitung in den Hintergrund stellen wird. Die Unklarheit des Spieles besteht bei Vielen darin, dass sie nicht die leiseste Ahnung haben von Hauptstimme und Nebenstimme. Nun aber ist nicht stets die Oberstimme das, was man so schlechtweg Melodie nennt. Diese kann auch in einer andern Weise, in der linken

*) Es ist uns gelungen, eine Anzahl werthvoller Aufsätze aus dem literarischen Nachlass des verstorbenen Professors Fl. Geyer zu erwerben, mit deren Veröffentlichung wir heut beginnen. D. R.

Hand oder, wie es bei Thalberg so häufig der Fall ist, in dem Daumen der rechten Hand auftreten. Alsdann muss sie gegen die darüber liegende figurirende Oberstimme gehörig nüancirt werden. Welche Hülfe gewährt hierbei theoretisches Wissen! Nun führt es aber auch ferner zur geistigeren Auffassung, wenn ich die Hauptsache von Nebendingen zu unterscheiden vermag. Ohne diese Kenntniss wird es nicht möglich sein, die Dominante gegen die Tonica, gleichsam wie Ursach zur Wirkung, überhaupt als das Merkmal der Bewegung in der Musik lebhafter und wärmer anzuschlagen und hervorzuheben. So viel Modulationen, so viel Dominanten sind in der Musik, denn ohne die Dominante ist keine Modulation. Ueberall soll sie wärmer, gleichsam electrischer strömen. Freilich, wer nicht weiss, was die Dominante und eine Dominantenharmonie, überhaupt, was eine Modulation ist — wie will Der eine wärmere, electrische Tonströmung damit verbinden? Sein Vortrag muss kalt bleiben, ohne dass er selbst eine kühlere Natur zu sein braucht. Der Grund dieser Kälte ist Unkenntniss, er liegt nicht in seinem Herzen. Aber nur Der, welcher in den tieferen Schacht eingedrungen ist, findet die Goldadern. Das ist der Componist! Und in dem Grade wird Jemand der bessere Spieler sein, je wahrhafter er Componist heisst, und in dem Maasse, als Jemand diesem Standpunkte näher tritt, wird er, wie der Componist, in den Geist der Composition einzudringen vermögen. Er wird so gut als der Eingeweihte — und hier schliesse ich den Kritiker nicht aus — den Werth oder Unwerth der Werke erkennen, Werthloses zurückdrängen und sich an das Gediegene halten. So wird nun von der Einsicht, von dem Erkennen, was werthvoll und werthlos, auch der bessere Geschmack abhängen. Mancher hat einen schlechten Geschmack — aus Unkenntniss. Er treibt gerade das, was ihm zunächst liegt. Ein anderer sucht in der äusseren Seite der Fertigkeit, in der Oberfläche, den Götzen, den er anbetet. Es thut mir leid um so viel dafür hingegebene Zeit und Mühe. Wollt ihr Zeit und Mühe lohnend machen und sie abkürzen, so wendet euch dem Anschauen der Sache, dem Theorem, zu; bildet das geistige Auge und Ohr: es wird sich in jeder Hinsicht reichlich lohnen. Es verschafft und schärft den Ueberblick, die Einsicht und das Urtheil und fördert das geistige Verständniss bei dem Vortrage, ohne welches die Musik doch immer nur die klingende Schelle bleiben wird. Unrichtig ist die Meinung, dass das theoretische Studium ein langweiliges und trocknes sei, dem sich der Fachmusiker zu seinem Leidwesen unterziehen müsse. Freilich mag nicht jede Lehrweise und aus Jedermanns Munde anziehend sein. Zu einer todten Abstraction jedoch kann das Studium in diesem besonderen Falle schon deshalb nicht werden, weil es ja stets im lebendigen Verkehre mit der Kunst stattfindet und überhaupt nur in Rücksicht auf deren Ausübung unternommen wird. Natürlich ohne Saat keine Frucht! Aber man muss das Säen recht anfangen und diese Saat beruht in gehörigen Vorstudien, in der Aneignung allgemeiner musikalischer Bildung, wenn man nicht blos Finger- und Handarbeiter auf dem Piano sein oder bleiben will, deren es die Möglichkeit giebt. Sie stehen auf der Scheinseite des Virtuosenthums und schulden mit an dem Misscredit desselben, während das wahre Wesen des Virtuosenthums stets bleiben und Nahrung erhalten wird von einer besseren Erkenntniss und Bildung.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 14. December.

Wenn auf der Au das letzte Blümlein verblüht, die letzte, einsame Frucht zur Erde niederfällt, der Winzer freudig mit der letzten Traube heimkehrt, alles Leben in der Natur erloschen zu sein scheint, — dann regt sich neues Leben in den Pflegestätten der Kunst, deren Blüthen ihr Haupt erheben und unter treuer Gärtner Hand erblühen zum Licht — wenn auch nicht zum Licht der Sonne — und Tausende erfreuen durch ihren Duft, wie ihre Schwestern in Feld und Garten.

Was alles treue und bewährte Pfleger im Garten der Kunst gezeitigt, in welcher Art sie es den Freunden der Kunst dargebracht, das zu schildern sei unsere Aufgabe. —

Am 2. Decbr. beendeten Herr Professor **Joachim** und Genossen den ersten Cyclus ihrer Quartettsoiréen unter stets wachsender Theilnahme einer andächtigen Kunstgemeinde. Das wundersame, tiefsinnige B-dur-Quartett von Beethoven, welches sie u. A. in der letzten Soirée spielten, offenbarte in dieser Wiedergabe alle verborgenen Schönheiten, die an's Licht zu fördern oftmals vorher, und meist vergeblich versucht wurde. — Der Königl. und Hofmusikdirector Herr **Bilse**, unermüdlich bestrebt, das bewährte Alte und das gute Neue seinen Programmen einzuverleiben, lässt keine Woche vorübergehen, ohne den Besuchern des Concerthauses ein neues, grösseres Werk vorzuführen. Die Leistungen sind trotzdem von einer solchen Frische und künstlerischen Abrundung, dass man der Leistungsfähigkeit der Kapelle, sowie dem Fleiss und dem Geschicke des Dirigenten höchstes Lob zollen muss. Die achte Sinfonie von **Raff**, eine Suite und la jeunesse d'Hercule von **Sains Saëns**, Stücke

aus Goldmark's neuer Oper: „Die Königin von Saba", und eine Suite desselben Componisten, eine ältere fast vergessene Ouvertüre von Richard Wagner, eine Sinfonie und eine Serenade von Brüll u. a. wurden in einem Zeitraum von nur drei Monaten einstudirt und ausgeführt. — Herrn Professor **Kotzolt**'s Bemühungen um die Pflege der Kunst sind wohlbekannt. Sein erstes diesjähriges Concert fand am 3. d. M. im Saale der Singacademie statt und brachte wieder eine Anzahl alter, neuer und neuester Chorlieder, die mit so vollem, edlem Stimmklang, so seltener Vollendung in Bezug auf Präzision und so fein musikalischer Auffassung gesungen wurden, dass die zahlreich versammelten, enthusiasmirten Hörer nicht müde wurden, ihren aus vollem Herzen strömenden Dank durch Beifallsstürme zu äussern. Folgende Lieder sang dor Verein in diesem Concerte zum ersten Male: Pastorale aus der Oper „Acante und Cephise" von Rameau, „Frisch auf", Madrigal von Leo Hasler, „Schlachtbild" von R. Volkmann, „Jugend-Rausch und Liebe" von Peter Cornelius, „der traurige Jäger" von Schumann. — Ein junger Tonkünstler, Herr **Paul Seiffert**, schreitet mit Herrn Professor Kotzolt dieselben Wege, auch er hat sich mit seinem Gesangverein die Pflege des Chorliedes zur Hauptaufgabe gemacht, und obgleich der Verein am 12. d. M. erst zum zweiten Male in die Oeffentlichkeit trat, entsprechen doch seine Leistungen in Bezug auf feine Nüancirung, Sicherheit und Wohlklang allen Anforderungen, welche selbst ein verwöhntes Ohr an den a-capella-Gesang zu stellen gewöhnt ist. Nicht nur als umsichtiger und gewandter Dirigent, auch als begabter Componist, wies sich Herr S. durch einige vom Verein gesungene Chorlieder aus. — Zu den Concertgebern, deren Namen und Leistungen das Publikum in lichten Schaaren, wie mit magischer Gewalt, zum Concertsaal ziehen, gehören Frau **Clara Schumann** und **Amalie Joachim.** Drei Tage vor ihrem letzten Concert war schon kein Billet mehr zu vergeben, wir können demzufolge nicht aus eigener Wahrnehmung weder über das jugendlich elastische Spiel der Frau Schumann, noch über die, trotz langer Krankheit der Künstlerin, hell in Frische, Fülle und Schönheit prangenden Stimme der Frau Joachim berichten. Gespielt wurde von Frau Schumann u. a. Beethovens Sonate op. 101 und im Verein mit den Herren Prof. Joachim und Hausmann Schumann's F-dur-Trio. Frau J. sang Lieder von Schumann, Beethoven, Brahms und Schubert. — In der Matinée, welche der als Pianist, Componist und Leiter einer Musikschule bestbekannte Herr **Richard Schmidt** am 9. d. M. im Saale des Wilhelms-Gymnasiums veranstaltete, zeigte sich derselbe durch den Vortrag von Chopin's B-moll-Scherzo und Kullak's ebenso dankbarer als interessanter Fantasie über Motive aus Graf Redern's Oper „Christine" nicht nur als ein Spieler mit unfehlbarer Technik, sondern auch als feinfühliger Musiker. Seine Finger sind willige Diener seines Geistes und Herzens und die Befriedigung des zahlreich versammelten Publikums über sein künstlerisch vollendetes Spiel äusserte sich in lauten Beifallsspenden. In demselben Concert spielte Herr de Ahna mit bekannter Meisterschaft eine Arie von Bach und einen der ungarischen Tänze von Brahms. Frau Louise Schmidt und der Königl. Hofopernsänger Herr Oberhauser machten sich durch Liedervorträge um das Concert verdient. Von den Deprosse'schen Liedern, welche der Letztere sang, halten wir die beiden ersten für sehr werthvoll. — Dem ausgezeichneten spanischen Violinvirtuosen **Pablo de Sarasate** öffneten sich die Pforten des Opernhauses zu einigen Concerten. So lange wir denken können, ist diese Ehre nur ausländischen Künstlern — so im Jahre 1863 dem Norweger Ole Bull — zu Theil geworden. — Das Concert der **Königl. Hochschule,** welches am 13. Decbr. in der Garnisonkirche stattfand, vermittelte uns die Bekanntschaft eines talentvollen Orgelspielers, des Herrn Willibald Richter, Schüler des weit über die Grenzen Europas hinaus als Orgelvirtuos sowohl wie als Lehrer des Orgelspiels mit Ruhm genannten Professors Haupt. Herr R. spielte Präludium und Fuge in E-moll und Fantasie in G-dur von Bach, mit vollkommener Bewältigung aller Schwierigkeiten, mit Kraft, Sicherheit und künstlerischem Schwung. Die Bach'schen Vokal-Compositionen: Ostercantate und Himmelfahrts-Oratorium, wurden vom Chor der Hochschule in vollendeter Weise vorgetragen. Leider hindert uns der Mangel an Raum auf diese mit ausserordentlicher Sorgfalt vorbereiteten Leistungen näher einzugehen.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die unter Leitung des Herrn Professor Dr. Kullak stehende „Neue Akademie der Tonkunst" zählt gegenwärtig 1022 Schüler und Schülerinnen, von denen 540 der Akademie, 482 der Vorschule angehören.

— Richard Wagner hat die Widmung der kürzlich im Verlage von Carl Simon hier erschienenen Harmonium-Schule von Hugo Reinhard angenommen.

— Demnächst erscheint bei Aibl in München eine kleine Schrift über Bohrer's automatischen Klavier-Handleiter. Herr B., ein Amerikaner, bereiste vor einem Jahre Deutschland, um seiner Erfindung Eingang zu verschaffen. Bei dieser Gelegenheit lernten wir das Instrument kennen und haben nach gründlicher Prüfung desselben die Ueberzeugung gewonnen, dass die Erfindung sehr practisch und wohl geeignet ist, eine widerspenstige Schülerhand in kurzer Zeit an richtige Haltung zu gewöhnen.

Herr Hof-Musikhändler Bock hatte am 7. d. M. in den Geschäftsräumen seines Hauses eine musikalische Soirée veranstaltet, in welcher Herr Anton Rubinstein mehrere seiner neuesten Compositionen — Quintett für Klavier und Streichinstrumente, eine Gesang-Scene „Hekuba" und eine Sonate für Klavier und Violine — unter Mitwirkung der Hofopernsängerin Frl. Brandt, des Herrn Concert-

meisters de Ahna, sowie des Struss'schen Quartetts, vorführte. Die eingeladene Zuhörerschaft vereinigte hervorragende Vertreter der Künste mit denen der hohen Gesellschaft.

— Professor Dr. Ferdinand Hiller in Köln hat das Diplom als Ehrenmitglied der Academia filarmonica in Bologna, jener alten (im Jahre 1666 gegründeten) berühmten Musikstätte, erhalten.

— Herr Dr. W. Langhans, seit einer Reihe von Jahren als Lehrer der Musikgeschichte an der neuen Akademie für Musik (Kullak) wirksam, gedenkt auch in diesem Winter einen Cyclus von öffentlichen Vorlesungen musikgeschichtlichen Inhaltes im Architektenhause zu veranstalten, welche wir unsern Lesern um so wärmer empfehlen, als die Befähigung des Herrn Dr. Langhans für Vorträge dieser Art sich schon im vorigen Jahre erfreulich bewährt hat; derselbe beabsichtigt die gesammte Musikgeschichte in ihren Hauptgegenständen darzustellen, und ist somit den Abonnenten Gelegenheit gegeben, sich auf diesem Gebiete nach allen Seiten zu orientiren.

Glasgow. Der Geschmack für Musik hat sich in Schottland in den letzten Jahren sehr gehoben. Eine Menge tüchtig gebildeter Lehrer aus Deutschland und der Schweiz haben sich hier niedergelassen, die ihre Schüler an klassische Musik zu gewöhnen anfangen. In allen Damenschulen wird zugleich Klavier-Unterricht ertheilt, dagegen Gesangunterricht fast gar nicht. Zum allgemeinen Pensum in einer Damenschule gehört nicht einmal ein einfaches Kirchenlied. Wollen die Schülerinnen Gesangstunden haben, so muss das extra und sehr hoch bezahlt werden. Ein Mädchen, das mit den Tonleitern beginnt, zahlt 5 Lstr. für 12 Stunden — 1 Lstr. = 20 Mark — also 100 Mark für 12 Stunden. — Klavierstunden in der Schule sind billiger, 4 Lstr. 4 sh. oder 84 Mark für 12 Stunden. Im Hause des Lehrers ist der Preis der Klavierstunden verschieden. Immer für 12 Stunden wird pränumerando und zwar von 5—10¼ Mark, je nach der Popularität des Lehrers, bezahlt. Die Lehrer waren bisher nur gewöhnliche Leute, die gute Fertigkeit im Spielen hatten, doch von Paedagogik und Theorie durchaus Nichts verstanden. — Sehr viele junge deutsche Kaufleute, die zu Haus etwas haben spielen lernen, fangen hier sofort an zu unterrichten, wenn sie eine Zeitlang ausser Stellung sind. In den letzten Jahren aber sind 3 oder 4 junge Schotten hier aufgetaucht, die 2—3 Jahre in Leipzig Musik studirt haben, und die diese Stümper nun verdrängen. Ein tüchtiger Musiker, theoretisch und praktisch gebildet, kann hier in 10 Jahren zum reichen Manne werden. — Institute zur Ausbildung von Lehrern sind nur zwei in London, sonst gar nicht in Britannien. — Doch hat man eine grosse Sehnsucht nach Musik. In Glasgow hat z. B. eine Privatgesellschaft aus den feinsten Familien der Stadt, eine Halle gebaut, die 75,000 Lstr., also etwa 515,000 Thlr., gekostet hat und in der nur Concerte gegeben werden. Vor einem Monat wurde sie eröffnet. Täglich findet dort ein Concert statt. Italienische, deutsche, französische, schottische, komische und Orgel-Soiréen wechseln mit einander ab. Die Orgel ist prachtvoll. Dr. Hans v. Bülow leitet einen Chor und veranstaltet mit diesem unter Hinzuziehung von Instrumentalisten Concerte. — Zweimal jährlich kommt aus London die königl. Opern-Gesellschaft auf 6 Tage her, geht dann auf 6 Tage nach Edinburg und kehrt dann wieder nach London zurück. — Die Opern, meist italienisch, werden im Theater gegeben. Der Director des Theaters ist zugleich Besitzer und lässt die Oper aus Speculation kommen, um das Publikum allmählig an's Theater, (das hier verpönt ist) zu gewöhnen. In die Oper kann jeder gehen, es ist aber für einen anständigen Mann im Kreise von reichen und feinen Leuten eine Schande zu gestehen, dass er im Theater war. — Daher wird es auch als Unglück betrachtet, wenn das Mitglied einer Familie auf die Bühne geht und stets nimmt ein solches dann aus Rücksicht für dieselbe einen anderen Namen an. — Die gewöhnlichen Musiker der Theater-Capelle lassen sich allerhöchstens mit mittelmässigen Dorfmusikanten vergleichen. —

Die feine Welt amüsirt sich zu Hause, wo klassische und gute Salonstücke gesungen und gespielt werden. Schuberts und Mendelssohns Werke sind sehr beliebt, sowie zum Tanzen Strauss's Walzer. — Die Kunst eines Lehrers besteht darin, etwas so Leichtes als möglich herauszufinden, das zugleich sehr in's Ohr fällt. — Darum erscheinen hier auch gleich allerhand neue leichte Arrangements von einem Stücke wie: „The blue Danube" zu 2 und 4 Händen. — In den letzten 3—4 Jahren ist es auch Sitte geworden dass junge Herren anfangen zu spielen und zu singen. Ganz gebräuchlich und gebräuchlicher als bei uns ist es unter den Damen. Jedes Mädchen spielt.

Pest. Liszt hat in der letzten Saison ein Concert zum Besten des Mädchen-Weisenhauses des hiesigen israelitischen Frauenvereins gegeben, das ein bedeutendes Erträgniss abwarf. Zur Erinnerung daran errichtete man im Vestibul des Hauses eine Gedenktafel, zu deren feierlichen Enthüllung am 6. d. auch Liszt geladen war. Der Rabbiner Dr. Kohn begrüsste in ungarischer Sprache den Meister als den Priester der Religion, der Humanität und der Kunst. Eines der Waisenmädchen überreichte hierauf dem Meister einen Lorbeerkranz, worauf Liszt in deutscher Sprache erwiderte: „Die Mahnung der Bibel: „Gedenket der Waisen!" hat bei mir stets Beherzigung gefunden, und darum danke ich Ihnen doppelt für die grosse Auszeichnung, deren Sie mich würdig erachteten, indem sie meinen Namen in diesen Hallen, wo die Waisen ein Heim gefunden, verewigten." Der Chor, welche beim Sinken der Hülle eine Hymne angestimmt hatte, beschloss nun die Feier mit dem Absingen des Liedes „Menschenliebe".

Hamburg. Im Stadttheater ging am 4. Dec. das Görner'sche Weihnachtsmärchen: „Prinz Papagei", mit durchschlagendem Erfolg in Scene. Die Musik zu dem Märchen hat der berühmte Komponist Herr Dr. Ferd. Hiller in Köln geschrieben, die allgemein grosse Anerkennung fand und dem Komponisten mehrfache ehrenvolle Hervorrufe eintrug.

Bücher und Musikalien.

Moritz Karasowski: Friedrich Chopin, sein Leben, seine Werke und Briefe. 2 Bde. Dresden. F. Ries. Preis 12 Mk.

Der Verfasser dieses Buches sagt am Schluss der Vorrede: „Es wird für meine mit Liebe und Fleiss ausgeführte Arbeit der schönste Lohn sein, wenn aus meinen Schilderungen dem Leser ein deutliches, lebensvolles Bild des unsterblichen Künstlers entgegenstrahlt.“ Dem Verfasser ist gelungen, was er erstrebt. Aus jeder Zeile des Buches spricht die Liebe des Autors für den hingeschiedenen, unvergleichlichen Künstler, und diese Liebe war der Sporn, welcher ihn zu den mit dem grössten Fleisse angestellten Untersuchungen über alle Einzelnheiten aus dem Leben desselben antrieb. Wir erfahren vieles Neue aus dem Jugendleben Chopin's und manche Irrthümer, welche sich z. B. auch Liszt in seinem „Leben Chopin's“ zu Schulden kommen liess, werden berichtigt. Eine grössere Anzahl bisher ungedruckter Briefe geben ein getreues Bild seines Charakters, bekunden seine rührende Liebe zu Eltern, Geschwistern und Lehrern, seinen Patriotismus, seine Bescheidenheit, sein unermüdliches Streben nach höchster Vollendung — kurz, machen uns den Menschen Chopin lieb und werth und zeigen, dass sein Leben, Denken und Fühlen mit seinen Werken im vollkommenen Einklang stehen. — Das Buch liest sich sehr angenehm und verräth auf jeder Seite den gewandten, von seinem Gegenstande ganz erfüllten, Schriftsteller. Für das lebensvolle Bild des unsterblichen Tondichters, welches er uns vor die Seele zaubert, hat er sich alle Verehrer Chopin's zu Dank verpflichtet. E. B.

Ferdinand Hiller: Musikalisches und Persönliches. Leipzig. Breitkopf und Härtel. Pr. 5 Mk.

Dieses Buch zeigt in erster Reihe den kenntniss- und erinnerungsreichen, mit hoher Intelligenz und Urtheilsschärfe begabten Musiker, den feinen Beobachter von Personen, Dingen und Verhältnissen, den liebenswürdigen, warm empfindenden Menschen, — ferner aber auch den geistvollen Schriftsteller, dessen Vielseitigkeit Erstaunen erregt und dessen Styl in Bezug auf Eleganz mit dem unserer besten Meister wetteifert. Hier entrollt er uns ein lebensvolles Bild Cherubini's, dort spricht er warm empfundene Worte am Grabe eines Freundes, dann wieder schildert er mit seltener Anschaulichkeit Länder und Menschen, beschreibt in interessanter Weise ein Weltsingen der Männergesangvereine in Belgien, legt uns in einem von ernsten Studien zeugenden blühenden Vortrage seine Gedanken über die Hauptbedingungen zur Wandlung von Dramen in Opern klar. Das Buch sei auf das Wärmste empfohlen, jedem wird es Belehrung und Unterhaltung vollauf gewähren. E. B.

Arrey v. Dommer: Handbuch der Musikgeschichte. Zweite verbesserte Auflage. Leipzig. F. W. Grunow. Pr. 12 Mk.

Ausser den Werken von Ambros und Reissmann giebt es kein gediegeneres Werk über Geschichte der Musik als das von Arrey v. Dommer. Dass nach verhältnissmässig kurzer Zeit seines Bestehens schon eine zweite Auflage nöthig geworden, zeigt klar, welche Verbreitung es gewonnen. Es zeichnet sich durch selbstständiges, objectives, immer aus gründlichen Quellenstudien hervorgegangenes Urtheil und klare Darstellung aus. Zu bedauern bleibt es, dass das Werk mit Beethoven schon seinen Abschluss findet. E. B.

Mendel und **Reissmann:** Musikalisches Conversations-Lexikon, eine Encyklopädie der musikalischen Wissenschaften. Berlin. Rob. Oppenheim.

Ein solches Werk wie das von Mendel begonnene und von Dr. A. Reissmann fortgeführte, hatte die Litteratur bisher noch nicht aufzuweisen. Um es ins Leben zu rufen und fortzuführen, dazu gehörten kühner Unternehmungsgeist, reiche Mittel und ein scharfer Blick bei der Wahl der zur Leitung eines solchen Unternehmens geeigneten Persönlichkeit. Sechs Bände sind bis jetzt davon erschienen, und es ist unübertroffen in Bezug auf die Reichhaltigkeit des Materials, wie auf die wissenschaftliche Behandlung der einzelnen Gegenstände. In welchem Fache der Musik auch immer eine Belehrung wünschenswerth erscheint, über alles giebt er ausführliche streng wissenschaftliche Auskunft. Die Verlagshandlung erleichtert neu hinzutretenden Abonnenten die Anschaffung dadurch, dass sie heftweise Entnahme gestattet. In keines Musikers Bibliothek sollte dieses Werk fehlen. E. B.

Theodor Kirchner: Nachtbilder. Zehn Charakterstücke für Klavier op. 25. Leipzig. Breitkopf und Härtel. Preis jedes Heftes 3 Mk. 50 Pf.

Schwierigkeitsgrad: R. Schumann, Fantasiestücke op. 12 und Th. Kullak, Sonate op. 7.

Theodor Kirchner gehört zu denjenigen Componisten, welche mit ihrem Denken und Empfinden, mit der Art ihres musikalischen Ausdrucks auf der Höhe unserer Zeit stehen. Die vorliegenden Stücke sind dem Besten anzureihen, was in letzter Zeit auf dem Gebiete des musikalischen Stimmungsbildes geschaffen worden ist. Sie sind poesie- und fantasievoll, dabei tiefinnerlich empfunden. In fast allen zwar spiegelt sich eine schwermüthige Stimmung, aber es ist nichts Weichliches selbst in der Trauer, — so mögen Helden ein verlorenes Glück beklagen. Sollen wir noch auf Einzelheiten eingehen, auf diese feinen harmonischen Wendungen, den interessanten Rhythmus, den klangvollen Claviersatz, die schöne formelle Abrundung? — Nein, wir wollen diese schönen Gebilde nicht seciren, nur noch sagen, dass zur vollendeten Ausführung derselben eine gute, weitspannige Klavierhand gehört, sowie die Fähigkeit die Seele in die Fingerspitzen ausströmen zu lassen, d. h. ein für jede, auch die feinste Vortragsnüance wohlgeschulter Anschlag. E. B.

Richard Wüerst op. 64: Intermezzo, Menuetto und Gavotte für Pianoforte. Berlin. H. Erler.

Richard Wüerst op. 68: Drei Charakterstücke (Nocturne, Zigeunermarsch u. Rondo) für Pianoforte. Mainz. B. Schott's Söhnen.

— — op. 70: Zwei Klavierstücke (Allegretto grazioso und Rondo). Berlin. Bote & Bock.

— — op. 73: Ländler für Pianoforte. Berlin. Bote & Bock.

Der Liebhaber gewöhnlicher Salonmusik wird die vorstehenden Klavierstücke schwerlich goutiren; denn dieselben sind von so werthvollem Inhalte und selbst da, wo sie den Salonton anschlagen, (was z. B. in dem reizenden op. 73 geschieht), so vornehm und eigenartig, dass sie beim Spieler eine gewisse musikalische Reife voraussetzen. Wenn wir aus diesem Grunde allen sinnigen Klavierlehrern dieselben angelegentlich empfehlen, wollen wir nicht vergessen, auch auf ihre Verwendbarkeit im Unterricht aufmerksam zu machen. Der Schüler muss natürlich soweit vorgeschritten sein, dass er die mittelschweren Sonaten von Mozart beherrscht. Wenn demnach die Ansprüche an die Technik nicht zu hoch gestellt sind, so wird doch vielfach eine entschiedene Unabhängigkeit der rechten von der linken Hand gefordert, und hat in dieser Hinsicht der „mässige" Spieler in No. 2 von op. 68 (Zigeunermarsch) einige harte Nüsse zu knacken. Op. 73 (Ländler) könnte vielleicht als Vorstufe zu den leichteren Mazurka's von Chopin dienen. Einige der vorliegenden Stücke, z. B. der Zigeunermarsch, sind wiederholt und mit grossem Beifall in öffentlichen Concerten gespielt worden.

Otto Lessmann op. 23: Walzer für das Pianoforte zu vier Händen mit Begleitung von Kinderinstrumenten. Neue revidirte Ausgabe. Berlin. Carl Simon.

Nicht schwer, dabei äusserst effectvoll, von edler Haltung und auch ohne die Kinderinstrumente verwendbar. Der Hinzutritt derselben (Kuckuck, Trommel, Becken, Nachtigall, Knarre, Wachtelpfeife etc.) wird das Unterhaltende des Stückes natürlich wesentlich erhöhen. Laut einer Anmerkung auf dem Titelblatte sind Instrumente durch die Verlagshandlung zu beziehen. E. R.

Winke und Rathschläge.

Triole.

Theilen wir ein Viertel in zwei gleiche Theile, so ist jeder Theil ein Achtel. Theilen wir eine Viertel-Note in zwei gleiche Theile, so ist jeder Theil eine Achtel-Note. Theilen wir ein Viertel in drei gleiche Theile, so ist jeder Theil ein Zwölftel. Wollten wir nun eine Viertel-Note gleichfalls in drei gleiche Theile theilen, so müsste jeder Theil eine Zwölftel-Note sein. Da wir aber Zwölftel-Noten nicht haben, so benutzen wir dazu die nächstkleine Notengattung der durch drei zu theilenden Note, also in diesem Fall Achtel-Noten, oder bei Dreitheilung von Halben-Noten Viertel, von Achtel-Noten Sechszehntel u. s. w., die dann aber denselben Zeitwerth haben müssen, wie zwei Noten derselben Gattung haben. Eine solche Dreitheilung nennen wir Triole, und geben für dieselbe folgende Erklärung: Eine Triole ist eine Gruppe von drei Noten gleicher Geltung, welche den Zeitwerth von zwei Noten derselben Gattung oder deren Einheit hat.

Eine genetische, sehr klare und fassliche Erklärung der Triole giebt R. Wüerst in der zweiten Auflage seiner Harmonielehre, welche wir hierher stellen, weil es so wenig klare und kurzgefasste Erklärungen der Triole giebt, welche sich zum Auswendiglernen für die Schüler eignen.

„Eine Triole entsteht durch Theilung einer Note oder Pause mit drei und erhält die nächstkleine Geltung der mit drei getheilten Note oder Pause. E. B.

Klavierlehrerinnen sind in Bezug auf Tact meist zu nachsichtig mit ihren Schülern, zu schwankend, nicht fest und streng genug. Meist selbst über diese Dinge nie ganz im Klaren, vermögen sie dann natürlich auch nicht, ihren Schülern Tactfestigkeit einzupflanzen. Wenn aber diese Tactfestigkeit nicht dem Schüler gleich von Beginn des Unterrichts an mit eiserner Konsequenz und Bestimmtheit beigebracht wird, so ist es später nicht mehr nachzuholen und ein solcher Schüler ist dann gleichsam verpfuscht, für sein ganzes Leben ein musikalischer Krüppel.

Es ist zwar auch schon gesagt worden, aber noch lange nicht allgemein verstanden und beherzigt, und deshalb sei es noch einmal gesagt: Man wähle als Elementarklavierlehrer für Kinder nur einen ganz anerkannt tüchtigen Musiker von Fach, nicht einen beliebigen, die Musik vielleicht nur nebenbei, zur Gewinnung eines Nebenverdienstes, treibenden, meist mit sehr abstracten, pedantischen und falschen Ansichten behafteten, — es ist nicht gleichgültig, was man dem Anfänger für einen Lehrer gibt; es genügt nicht, dass derselbe die Tasten auf dem Klavier, die beiden Schlüssel, die Noten, etwas vom Tacte und Vorzeichnung, und wenn's hoch kommt, die Intervalle und einige Akkorde kennt (und einige langweilige Tänze spielen kann, von Dorforganisten für Kollegenhochzeiten geschrieben). — Ferner gebe man einem Anfänger ganz von Anfang an nur ein ganz vorzügliches Clavier (in Ton und Spielart) zu spielen, wenn man will, dass er musikalisch werden und rechte Lust zur Sache bekommen soll. — „Der Jugend ist das Beste gerade gut genug!"*)

*) Aus: Ein Hundert Aphorismen. Erfahrungen, Ergänzungen, Berichtigungen, Anregungen von J. Carl Eschmann. Berlin u. Leipzig, Luckhardt. — Ein sehr empfehlenswerthes Buch, mit dem wir uns demnächst eingehender beschäftigen wollen.

Meinungs-Austausch.

An dieser Stelle mögen alle diejenigen ihre Stimme erheben, welche sich gedrungen fühlen, das Kunstgebiet betreffende Fragen, Rathschläge oder Meinungen zu äussern.

Anregung und Unterhaltung.

„Auswendig lernen sei, mein Sohn, Dir eine Pflicht.
Versäume nur dabei Inwendiglernen nicht!
Auswendig ist gelernt, was Dir vom Munde fliesst;
Inwendig, was dem Sinn lebendig sich erschliesst."

Fr. Rückert.

* * *

Je mehr als sich der Künstler plagt,
Je mehr er sich zum Fleisse zwingt,
Um desto mehr es ihm gelingt.
Drum übe Dich nur jeden Tag,
Und Du wirst seh'n, was das vermag!
Dadurch wird jeder Zweck erreicht,
Dadurch wird manches Schwere leicht,
Und nach und nach kommt der Verstand
Unmittelbar Dir in die Hand.

Goethe.

* * *

Auf Musik beruht das Wichtigste der Erziehung; denn dadurch, dass die Lehrer den Seelen der Kinder Zeitmass und Wohlklang geläufig machen, werden diese selbst milder und, indem sie Mass und Ton halten, auch geschickter zum Reden und Handeln. Denn überall bedarf das Leben des Menschen richtiges Zeitmass und Zusammenstimmung.

Platon.

* * *

Antworten.

Frau Prof. Luise C. in Rom. Herzliche Grüsse. — **Herrn Dr. Clemens S. in Glasgow.** Mit Dank benutzt. Sendung angekommen? — **Frl. R. El. in Minsk (Gouvernement).** Warum zögern Sie so lange? — **Herrn A. W. in Görlitz.** Kommt in nächster Nummer zum Abdruck, für die heutige embarras de richesse. — **Herrn F. W.** Berichte über Musik-Aufführungen (Künstler- und Schüler-Concerte) sowie interessante Mittheilungen aus dem Musikleben sind uns stets willkommen.

Anzeigen.

Ich habe Gelegenheit gehabt, die neuesten Pianino's des Herrn Pianoforte-Fabrikanten **Conrad Krause** in seinem Magazin, Königstr. No. 50, kennen zu lernen, und bescheinige, dass ich durch die ausgezeichnet präcise Spielart der von mir probirten Instrumente, sowie durch ihren klangvollen, gleichmässigen Ton sehr befriedigt worden bin.

(gez.) Professor Dr. **Theodor Kullak**,
(L. S.) Königlicher Hofpianist u. Hofpianist Seiner Kaiserlichen u. Königl. Hoheit d. Kronprinzen v. Preussen.

Nach meiner vollen Ueberzeugung und nach gewissenhafter Prüfung bescheinige ich gern, dass die Pianino's des Herrn Pianoforte-Fabrikanten **Conrad Krause**, hier, in ihrer gesammten Bauart und Construction zu den besten gehören, die ich kenne, in Bezug auf Fülle und Klangschönheit des Tons alle mir bekannten übertreffen.

Dr. **August Reissmann**,
Componist und Musik-Schriftsteller.

Mit Bezug auf obige ehrende Anerkennungen empfehle ich dem hochgeschätzten Publikum meine

Salon u. Concert-Pianinos

von den einfachsten bis zu den hocheleganteston, in grösster Auswahl zu soliden Preisen unter mehrjähriger Garantie. [14]

Conrad Krause,

Hof-Piano-Fabrikant Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preussen und Seiner Königlichen Hoheit des Prinzen Georg von Preussen,
in **Berlin C.**, Königstrasse No. 50, vis-à-vis dem Rathhause.

Preis-Klavierschule

für den ersten Unterricht
von **Karl Urbach.**

Infolge Preisausschreibens gekrönt durch die Preisrichter: Herren Kapellmeister K. Reinecke-Leipzig, Musikdirektor J. Seiss-Köln, Professor Th. Kullak-Berlin. Preis 3 Mark.

Evangelisches Choralbuch

enthaltend 170 der gebräuchlichsten Choralmelodien, nach den ältesten und neuesten Quellen bearbeitet f. Orgel, Harmonium, Klavier u. Sängerchöre, vierstimmig gesetzt u. mit taktisch u. rhythmisch verbundenen Zwischenspielen versehen
von **A. Helfer.**
Herausgegeben von **Cl. Prüfer.** 2. Aufl. Preis 9 Mk.

Der kirchliche Sängerchor

auf dem Lande. Eine Sammlung dreistimmiger Gesänge und Choräle a) zu allen kirchlichen Festen, b) zu besonderen Gelegenheiten, c) liturgische Gesänge, bearbeitet und herausgegeben
von **Rudolf Palme.**
Preis 2,50 Mark. [12]

Verlag von **Siegismund & Volkening** in **Leipzig.**

Von **E. W. Fritzsch** in Leipzig zu beziehen:

100
achttaktige Uebungsstücke

in allen Dur- und Molltonarten.

Als Vorbereitung und Ergänzung zu Czerny's achttaktigen Uebungsstücken Op. 821,

für das Pianoforte componirt
von

Moritz Vogel.

Op. 33.

Heft I u. II à 1 Mk. 50 Pf. Heft III u. IV à 2 Mk.
Complet 5 Mk. [20]

! Robert Volkmann !

Bei **Gustav Heckenast's Musikalien-Verlag** in **Pressburg** und **Leipzig** sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Stark, L. Concerte (Suiten) von G. F. Händel nach der Original-Partitur für das Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet und Herrn Professor Robert Volkmann zugeeignet. 4 Hefte. Mk. 7,50.

Volkmann, R. op. 27. Lieder der Grossmutter. Kinderstücke für das Pianoforte zu zwei Händen. Zwei Hefte. Mk. 4,00.

Volkmann, R. op. 39. Die Tageszeiten. Zwölf vierhändige Clavierstücke. Vier Hefte à 1,60 Mk. 6,40.

Volkmann, R. op. 40. Drei Märsche für Clavier zu vier Händen. Mk. 2,40.

Volkmann, R. op. 51. Ballade und Scherzetto. Zwei Stücke für Clavier. Mk. 1,60.

Volkmann, R. op. 55. Rondino und Marsch-Caprice für das Clavier zu vier Händen.

[7] Mk. 4,—.

Für den Unterricht geeignete Musikalien im Verlage von Theodor Barth,

Berlin, Friedrichstr. 179.

Bohm, Blumensprache op. 94 No. 1/6 à 75 Pf.
Janke, op. 22. 6 leichte melodiöse Klavierstücke zu 4 Händen (Für Elementar-Ensemble). Mk. 1,50.
Kirchner, op. 20. 4 Characterstücke f. Piano à 2 ms No. 1—3 à 75 Pf., No. 4 50 Pf.
— op. 35. Drei Militärmärsche nach Volksweise für Piano à 4 ms. Mk. 2,25.
Tappert, op. 7. Für's Haus. Vier Klavierstücke in Tanzform à 2 ms No. 1/2 à 75 Pf., No. 3/4 à 1 M.

Obige Verlagsartikel, sowie sämmtl. Sortiment versendet zur Ansicht unter billigsten Preisnotirungen

Simrock'sche Musikhandlung,
Theodor Barth. [4]

No. 2115a im ersten Nachtrag zur Preisliste des Kaiserl. Post-Zeitungs-Amts für 1878.

Wolf Peiser Verlag, Berlin S.
Brandenburg-Strasse 11.

Bestellzettel.

Der Unterzeichnete bestellt hiermit

bei ....

....

....

„Der Klavier-Lehrer.“ Musik-paedagogische Zeitschrift, herausgegeben von Profess. **Emil Breslaur in Berlin.** 1878. 1. Quartal. 1,50 ℳ.

Name u. Stand: ....

Ort u. Wohnung: ....

Bei directer Zusendung unter Kreuzband durch die Verlagshandlung ℳ 1,75.

„Der Klavier-Lehrer“ wird zweimal monatlich, am 1. und 15., wie vorliegende Nummer und in der Stärke von 1½ Bogen erscheinen und ist der vierteljährliche Abonnements-Preis auf 1 Mark 50 Pf. festgesetzt.

Man abonnirt bei allen Buch- und Musikalien-Handlungen, Postämtern, wie auch direct in der unterzeichneten Verlagshandlung; bei letzterer jedoch nur für directe Zusendung unter Kreuzband zum vierteljährlichen Preise von 1 Mark 75 Pf.

Wir machen ferner die geehrten Herren Interessenten auf den Anzeigentheil aufmerksam. Der Preis der zweigespaltenen Petit-Zeile oder deren Raum ist 25 Pf. und nehmen sowohl die unterzeichnete Verlagshandlung, wie auch sämmtliche Annoncen-Expeditionen Inserat-Aufträge zu Original-Preisen entgegen.

Manuscripte sind an die Redaction, geschäftliche Mittheilungen an die Verlagshandlung zu richten.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 2. **Berlin, 15. Januar** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Praktischer Klavier-Unterricht für Anfänger.

Von **L. Köhler.**

(Fortsetzung.)

Ferner durch Fingerwechseln:

2 3	2 3	2 3	
c d	*d e*	*e f*	etc.
3 2	3 2	3 2	

3 2	3 2	3 2	
g f	*f e*	*e d*	etc.
2 3	2 3	2 3	

Auch in Doppelgriffen sind Uebungen wie die folgenden zu empfehlen:

5	5	
3	3	
g f e	*f e d*	etc.
e d c	*d c h*	
1	1	
3	3	

3	3	
1	1	
e f g	*f g a*	etc.
c d e	*d e f*	
3	3	
5	5	

4	4	4	
2	2	2	
g f	*f e*	*e d*	etc.
e d	*d c*	*c h*	
1	1	1	
3	3	3	

3	3	3	
1	1	1	
e f	*f g*	*g a*	etc.
c d	*d e*	*e f*	
2	2	2	
4	4	4	

Endlich mögen auch die früher erwähnten vorläufigen Unter- und Uebersetzungen folgen, z. B.:

1 2 1 2 1 2	1 3 1 1 3 2
c d e f e d	*c d e f g f e d*
2 1 2 1 2 1	3 1 3 2 3 1 2

1 4 1 4 3
c d e f g a g f e d
4 1 4 3

man achte dabei immer auf gleichmässige Tonfolge bei guter ruhiger Handhaltung, ohne Zuspitzung der Knöchel, besonders desjenigen vom Zeigefinger.

Was nun das Einüben der Notenstücke anbetrifft, so ist unverbrüchlich fest an dem Grundsatze zu halten: immer erst jede einzelne Handpartie allein richtig und sicher zu lernen, bevor das Zusammenüben beider Hände begonnen wird.

Anfangs wird immer erst einige Zeit mit dem blossen Tastensuchen nach Noten hingehen und es ist natürlich, so lange mit der Takteintheilung zu warten. Kennt der Schüler aber die betreffenden Noten und Tasten, so wird möglichst im Takt geübt und zwar in einem Zeitmasse, dass dem Schüler ermöglicht, immer gleich bequem im Gange zu bleiben. Kommen einzelne Stellen vor, die den Gang immer aufhalten, so sind diese damit als schwerere gekennzeichnet und müssen so lange ruhig gesondert geübt werden, bis kein Unterschied der Schwierigkeit mehr besteht und Alles glatt fortgeht. Niemals ist das Tempo zu treiben, wenn darunter

die Reinheit und Sicherheit leidet und die innere Ruhe des Schülers gestört wird. Das Tempo muss freilich im weiteren Verlaufe der Entwicklung, den Anforderungen des Musikstückes gemäss, gesteigert werden, doch darf dies nur durch fleissige Uebung auf dem Grunde wirklichen natürlichen Können's geschehen. Besonders in der ersten Zeit, während 1—2 Jahren wird man ein vorgeschriebenes munteres oder schnelles Tempo nur auf ein bescheidenes Maass reduciren müssen.

In der ersten Zeit, wo der musikalische Stoff an sich überhaupt noch etwas Fremdartiges ist und jede neue Elementartheorie erst festen Boden in der praktischen Uebung gewinnen muss, darf von äusserlich merklichen „Fortschritten" in der Technik wenig die Rede sein: die Stücke sind noch hauptsächlich dazu da, dass sich der Schüler natürlich in die Sache einleben und das Noten- und Tastenwesen mit dem erwachenden Musiksinne und den noch ungeübten Fingern zu vereinbaren lerne. Um dies zu vermitteln, sind aber zwei Bedingungen vorauszusetzen:

1) gewonnene Sicherheit in der Handhaltung, Anschlagsweise in der guten Tonfolge;
2) beständige Wahl solcher Stücke zur Uebung, die der Fähigkeit des Schülers angemessen sind.

Die bezüglichen früher erwähnten Werke für Anfänger liefern schon eine passende Reihenfolge, besonders wenn man auch noch mit den angeführten vierhändigen Stücken abwechselt.

Von den Fingerübungen sind beizubehalten: 3 4, 4 5, 3 4 5 4. In Doppelgriffen:

5 4		*e d e d*
3 2	linke Hand:	*c h c h*
e d e d		2 3
c h c h		4 5

Diese Uebungen sind bis in das reife Lebensalter, auch auf der Stufe respectabler Virtuosität, täglich einhändig, jede bis zu beginnender Ermüdung durchzumachen, abwechselnd langsam und stark mit auffallend hoher, wie auch schwächer, doch dabei schneller und mit geringerer Fingerhebung.

Waren schon neben den fünf Tönen, nachdem diese einigermassen gut gingen, die Tonleiter-Vorübungen und die Handgelenk-Staccato-Uebung begonnen, so sind solche noch immer fortzuführen. Je nach den Fortschritten ist die Theorie von der Tonart, zunächst nur auf die Durtonart angewendet, zu beginnen und zunächst an der Tonleiter zu erklären. Wenn der Schüler die Durleiter auswendig zu singen und demgemäss, von jedem beliebigen Tone, nach dem eigenen Gehöre aufzusuchen vermag, so ist das ein bestimmtes Zeichen von Musiksinn. Späterhin wird auch noch die Lehre der Intervallenmessung mit der Durleiter-Kenntniss verbunden und gezeigt, wie darin die ganzen und halben Töne so folgen:

$\frac{1}{1}$ $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{1}$ $\frac{1}{2}$
c d e f g a h c

also: zwei Ganze, ein Halber, drei Ganze, ein Halber. Etwa ein halbes bis ein Jahr lang wird es dauern, bevor junge Kinder über die *C*-Durleiter hinaus weiter gehen; von da ab wird erst etwa jede Woche, oder auch noch seltener, — eine neue Durleiter aufgesucht. Erst nach festem Können aller Durleitern ist auch die Molltonleiter, späterhin die Theorie von deren Verwandtschaft etc. zu beginnen. Man verfolge immer den Quintenzirkel von *C* dur durch *G*, *D*, *A*, *E*, *H*, *Fis*/*Ges* } *Cis*/*Des* } *As*, *Es*, *B*, *F* bis zurück nach *C* dur. Die Molltonleitern kann man, von *A* moll beginnend, quintenweise durch *E*, *H*, *Fis* moll etc. bis wieder zu *A* moll führen, oder auch in Verwandtschafts-Parallelen mit den Durleitern lernen: *C* dur und *A* moll, *G* dur und *E* moll etc.

Diese Theorie pflegt sich nur im Laufe längerer Zeit (vielleicht erst binnen Jahren) fest einzuprägen und zwar ist es das immerwährende Spielen der Tonleitern, wodurch sich die Tonartenkreise als ein fassliches Bild innerlich nach und nach einleben. Man kann nach einigen weiteren Jahren täglich ein oder zwei Tonleitern weitergehen, jede immer 50 bis 100 Mal, mit schöner Spielweise, gleichmässig, gebunden und wohlklingend ausführend und dazu auch noch irgend eine Art von akkordischer Arpeggie derselben Tonart fügen, z. B.:

1 2 3 5	1 2 4 5	1 2 4 5	
c e g c	*e g c e*	*g c e g*	etc.
5 4 2 1	5 4 2 1	5 3 2 1	

besonders aber

1 2 3 1 2 3	5 3 2 1 3 2
c e g c e g	*c g e c e g*
5 4 2 1 4 2	1 2 4 1 2 4

und so durch alle Tonarten.

Sobald die fünf Töne und Tonleitern beginnen, in natürlichem Flusse, gleichsam „von selbst" zu gehen (was bei ersten jungen Anfängern nach dem ersten Jahre und in günstigen Fällen auch wohl schon früher sein mag) ist die Geläufigkeits-Entwicklung vorsichtig zu befördern, zuerst durch tägliche Uebung meiner „leichtesten Etüden, sodann meiner ersten Etüden für jeden Klavierschüler". In diesen zwei Heften folgen in regelmässigem Wechsel rechts und links leichte Figuren und Gänge in stufenförmiger wie auch akkordischer Tonfolge; zunächst ist die Passagenpartie eine Reihe von Tagen einhändig allein zu üben, bis sie ohne Anstoss gespielt wird; danach ist nebenbei die andere Hand etwa während 1—2 Tagen so lange allein zu üben,

bis sie mühelos und korrekt geht, besonders in Rücksicht auf richtiges Aushalten und Aufheben der Noten in den Doppelgriffen und auf den Fingersatz, der hier wie überall, stets mit Gewissenhaftigkeit genau nach Vorschrift zu nehmen ist. Man kann jede dieser Etüden recht wohl zwei und mehr Wochen üben und wenn die eine gut zu gehen anfängt, daneben die Passagenpartie der folgenden einhändig vorüben; geht auch diese so, dass man wieder eine folgende vorzuüben beginnen kann, dann ist die erste wegzulassen, wonach dann also gewöhnlich zwei Etüden, eine fertigzumachende und eine vorzubereitende, in Uebung sein können.

Hiernach hat man als täglichen Uebungsstoff zu cultiviren: 1) die Fingerübungen 34, 45, 3454, $\left\{\begin{matrix}5\,4\\3\,2\end{matrix}\right.$, 2) die Tonleitern — nach gewonnener Routine über zwei und mehr Octaven — nebst Akkordbrechung, 3) die Etüde, 4) das Musikstück.

Wenn man täglich eine bestimmte Zeit zum Ueben hat, so möge man solche in 6 Theile theilen, davon kommt auf die Fingerübungen, Tonleitern und Akkordbrechungen ein Sechstheil, ein bis zwei Sechstheil auf die Etude, drei bis vier auf das Musikstück.

(Schluss folgt.)

Ueber Lieder ohne Worte.

Von Prof. **Flodoard Geyer.**

Wie soll man die Bezeichnung „Lieder ohne Worte“ verstehen? Es könnte nämlich leicht ein Widerspruch darin gefunden werden mit der Bedeutung des Begriffes „Lied“: als ob das Lied, womit man in enger Bedeutung zunächst das gesungene Lied versteht, immer des Dichterwortes bedürfe, nun aber das Lied ohne Worte desjenigen Inhaltes, der in der Dichtung liegt, entbehre. Dagegen lässt sich zunächst sagen, dass die Musik, als solche, d. h. ohne Verbindung mit Text, stets auch ihren Inhalt hat. Vielmehr tritt die Musik weit freier auf, wenn sie nicht an den Dichter gebunden oder ihm verbunden ist. Weiter lässt sich sagen, dass der Ueberfluss, der Reichthum, die Ueberschwenglichkeit an lyrischen Stimmungen in der Neuzeit so bedeutend gross gewesen sind, dass selbst ohne das Wort und, wenn es nicht sogleich zu Munde war, die Musik lyrischen Stoff genug finden konnte und in den Liedern ohne Worte gefunden hat. In dem Liede überhaupt hat, ähnlich wie in der Dichtkunst die lyrische Poesie neuerdings ihre Schwingen mächtig geregt und gehoben. Die Gefühlsstimmung, wie der Ausdruck sind tiefer geworden, die Ausführung fleissiger, breiter und von mehr Tonfülle, als in der früheren, einfachen, volksthümlichen Zeit der Liedcomposition. Kein Wunder also, dass die einmal mächtig angeregte Stimmung auch ohne Worte beredt genug geworden ist. So hat die Neuzeit viel des Schönen, des Sinnvollen hierin geschaffen! Wir könnten uns die Lieder ohne Worte also erstens denken als beliebige Ergüsse in der Liedform, wie diese letztere überhaupt die Grundlage alles musikalischen Gestaltens bildet. Dergleichen Lieder hat es zwar schon immer gegeben und sind sie nicht etwa eine Erfindung der Neuzeit, da sie sich in Andante-Sätzen von Sonaten, Quatuors u. s. w. häufig finden. Jedoch berücksichtigen und erfüllen die modernen Lieder ohne Worte, weil überwiegend für das Piano geschrieben, so umfassend wie möglich, zugleich die technische Seite dieses Instrumentes. Zweitens aber sind es Lieder, welche das Ansehen haben, als seien sie von Singstimmen sammt deren Begleitungsstimmen, oder, was dasselbe, sammt der eigentlichen Pianostimme, für die beiden Hände übertragen. Für diese Auffassung der Uebertragung sprechen auch die Vorspiele oder statt deren die accordischen Einleitungen, wie dergleichen der Accompagnist ausführt. Diese letztere Art der Lieder ohne Worte ist es vornehmlich, welche auf Neuheit Anspruch machen darf: „Mendelssohn“, ihr Erfinder und Vollender. Die Durchführung der Singstimme, Ausdruck und Gefühlsstimmung sind darin so sinnvoll und sprechen so deutlich, dass sogar Texteswörte unterzulegen nachmals mit Glück versucht worden, wie dasselbe mit andern Werken von poetischen Bewunderern hin und wieder geschehen ist.

Ein Klavierprofessor des vorigen Jahrhunderts.

Von **W. Lackowitz.**

Jean Louis Marchand war Hoforganist des Königs von Frankreich und scheint ein nicht unbedeutendes Talent gewesen zu sein. Selbst Meister Sebastian gesteht ihm ja den Ruhm „einer schönen und sehr netten Ausführung" zu. Das war aber auch offenbar alles, denn in allem Uebrigen kann er nur ein ganz oberflächlicher Musiker und Componist, unbedeutend und geschmacklos, gewesen sein, der es aber verstand, sich in die Gunst der Grossen zu schmeicheln, diese Gunst tüchtig auszubeuten und darauf fussend seinen Leidenschaften und tollen Launen die Zügel schiessen zu lassen.

Auch die Gunst seines königlichen Herrn besass er in so hohem Grade, dass er sich mancherlei Freiheiten herausnehmen konnte, die ein Anderer nicht hätte wagen dürfen. Aber Niemand wandelt ungestraft unter Palmen, und auch Marchand sollte erfahren, dass die Gunst grosser Herren wandelbar ist.

Zu seinen Hauptpassionen gehörte die Schwärmerei für schöne Frauen, und er vernachlässigte darüber seine eigene Frau vollständig. Das kam aber zu den Ohren des Königs, und der vermerkte es sehr übel und dekretirte, dass dem Herrn Hoforganisten nur die Hälfte seines Gehaltes, die andere aber der in wirkliche Noth gerathenen armen Frau ausgezahlt werden sollte. Das focht unsern Helden indessen wenig an, und auf die besondere Gunst seines Herrn pochend, ersann er einen Streich, der nach seiner Meinung die ganze Lächerlichkeit eines so unbilligen Verfahrens zeigen sollte. Es kam aber anders, als der Günstling gerechnet hatte.

Am Hofe zu Versailles existirte nämlich die merkwürdige Einrichtung, dass das Amt des Hoforganisten an vier verschiedene Künstler vergeben war, von denen jeder ein Vierteljahr hindurch den Dienst zu versehen hatte. Das war jedenfalls ein bequemer und auch sehr einträglicher Dienst, denn es war ihnen ausdrücklich erlaubt, die übrigen drei Vierteljahre hindurch jeden anderen beliebigen Organistenposten zu bekleiden und nebenbei so viel Lektionen zu ertheilen wie sie wollten. Als nun Marchand's Vierteljahr herankam, nahm er sich gleich beim ersten Gottesdienste die Freiheit, die Messe nur zur Hälfte zu spielen, beim „Qui tollis" aufzustehen und seiner Wege zu gehen. Darüber zur Verantwortung gezogen, erklärte er lakonisch: Bezieht meine Frau die Hälfte meines Gehaltes, mag sie auch die Hälfte der Messe spielen.

Das war nun freilich mehr, als auch ein sonst gnädiger König ertragen konnte, und Herrn Marchand ging der Befehl zu, auf einige Zeit gefälligst über die Grenze spazieren und sein Glück bei einem anderen Herrn versuchen zu wollen.

Der bewegliche, glatte Franzose fand auf dieser Extratour überall freundliche Aufnahme. Natürlich, was aus Versailles, dem grossen Vorbilde für ganz Europa kam, das musste ja besser sein als das Einheimische, und das einschmeichelnde, galante, hofmännische Wesen, das so ganz gegen das derbe Deutschthum abstach, dazu seine leichtflüssige, tändelnde Spielart, die sich besonders dem Ohr der Damen angenehm zu machen wusste — das alles wirkte zusammen, um jeden Salon zu öffnen und ihn auch an den deutschen Höfen Schosskind werden zu lassen. Je mehr er da in Gunst stieg, desto mehr wuchs aber anderseits auch sein Stolz und Hochmuth gegen die deutschen Künstler, die ihn überall, wohin er kam, bald genug gründlich hassten.

Sein Hauptaugenmerk hatte er natürlich auf Dresden gerichtet, dem Centralpunkt der Nachäfferei des Franzosenthums. Hierher kam er 1717 und war sehr bald Mann des Tages. Der Mann kam ja direct aus Versailles, mit seiner Hülfe konnte man nun ja auch eine „Musique" ganz nach französischem Muster einrichten, das musste er ja besser verstehen als irgend ein anderer. Schon für sein Spielen bei Hofe erhielt er zwei Medaillen im Werthe von hundert Ducaten, und bald wurden ihm auch „Königliche Dienste mit einer starken Besoldung" angeboten. Marchand hütete sich sehr wohl, gleich zuzufassen, das hätte ja ausgesehen, als wenn es ihm darauf angekommen wäre; das musste überlegt werden, vielleicht liess sich dann noch etwas mehr herausschlagen.

Dies Zögern wurde sein Verderben.

In Dresden befand sich die denkbar beste Kapelle der damaligen Zeit, hier lebten Musiker von der grössten Bedeutung, nur für Klavier und Orgel war eine hervorragende Grösse, die es mit dem eleganten Franzosen hätte aufnehmen können, nicht vorhanden. Nichtsdestoweniger hatten sie jedoch die Charlatanerie des Fremden bald durchschaut, und je mehr er in den Salons bewundert wurde, desto herzlicher lachten sie über den windigen Patron. Als sich aber das Gerücht von der beabsichtigten Anstellung des Mannes verbreitete, da wurde die Sache ernst; es musste alles daran gesetzt werden, um auch in den ihn bewundernden Kreisen seine Charlatanerie bloszulegen und ihn unmöglich zu machen.

Der Concertmeister Volumier unternahm es, Sebastian Bach, der in Weimar lebte und schon damals den Ruf des ausgezeichnetsten Klavier- und Orgelspielers hatte, nach Dresden einzuladen, um mit Marchand „einen musikalischen Wettstreit um den Vorzug zu wagen."

Dieser Wettstreit fand denn auch wirklich statt. Ueber denselben liegt ein doppelter Bericht vor. Den einen gab Dr. Lorenz Chr. Mitzler in seiner musikalischen Bibliothek schon 1754, den andern Fr. W. Marpurg in seinen Legenden einiger Musikheiligen 1786. Beide weichen in den beiden Hälften von einander ab, doch kann man sich, beiden folgend, ein ziemlich genaues Bild davon machen.

Wir lassen daher zuerst Marpurg sprechen. Er erzählt: „Bach kam und wurde mit Genehmigung des

Königs, ohne dass es Marchand wusste, in dem nächsten Concerte bei Hofe als Zuhörer zugelassen. Als sich Marchand in selbigem unter andern mit einem französischen Liedchen hören lassen, und sowohl wegen der in den Veränderungen angebrachten Künste, als wegen seiner netten und feurigen Ausführung sehr applaudirt worden war, wurde der neben ihm stehende Bach aufgefordert, den Flügel zu versuchen. Er genügte der Aufforderung, präludirte kurz, doch mit Meistergriffen, und ehe man es sich versah, wiederholte er das von Marchand gespielte Liedchen, und veränderte es, mit neuer Kunst, auf eine noch nicht gehörte Art, ein Dutzend Mal. Marchand, der bisher allen Organisten Trotz geboten hatte, musste ohne Zweifel die Superiorität des gegenwärtigen Antagonisten erkennen.“

Soweit Marpurg. Doktor Mitzler, dessen Bericht nach Forkel aus der Feder Phil. Eman. Bach's und seines Mitschülers bei dem Vater, Agricola, stammen soll, erzählt nämlich, dass auf Volumiers Veranstaltung Sebastian Bach den Franzosen im Geheimen gehört haben soll, während er nichts davon erwähnt, dass Marchand auch den deutschen Meister gehört hätte. Das muss aber unbedingt der Fall gewesen sein, denn Marchand kannte den deutschen Organisten in dem unbedeutenden Weimar wohl schwerlich oder doch nur von Hörensagen, er muss aber, da ihm doch eingestandenermassen bis dahin kein Klavier- und Orgelspieler sich gewachsen gezeigt hatte, in Dresden unbedingt den Beweis erhalten haben, mit welchem Manne er sich in einen Wettstreit einlassen sollte und dass er da schmählichst unterliegen würde, sonst wäre das Folgende nicht zu erklären.

Hier ist nun Mitzler genauer. Er erzählt, dass Bach hierauf den Marchand „durch ein höfliches Handschreiben, in welchem er sich erbot, alles was ihm Marchand Musikalisches aufgehen würde, aus dem Stegreife auszuführen und sich von ihm gleiche Bereitwilligkeit versprach, zum Wettstreite“ eingeladen habe. Der Franzose nahm die Herausforderung an, und mit Einwilligung des Königs wurde Tag und Ort des Kampfes festgesetzt. „In dem Hause eines vornehmen Ministers, wo eine grosse Gesellschaft von hohem Range beyderlei Geschlechts versammelt war“, fand sich Sebastian Bach auch zur bestimmten Stunde ein. Der Franzose liess aber so lange auf sich warten, dass man nach ihm senden musste. Und da erfuhr man denn in seiner Wohnung, dass er es vorgezogen habe, an demselben Tage „in aller Frühe mit Extrapost aus Dresden“ abzureisen. Bach spielte zur „Verwunderung aller Anwesenden“ allein und erhielt dafür von dem Könige ein Geschenk von fünfhundert Thalern angewiesen, wovon aber in Folge der bekannten Unterschleifwirthschaft am damaligen sächsischen Hofe nie ein Pfennig in seine Hände gelangte.

Die Verkehrswege der damaligen Zeit waren noch sehr primitiver Natur, und so erfuhr man über Dresdens Mauern hinaus, wenig oder nichts von dieser spasshaften Affaire und der schmählichen Flucht des berühmten Marchand. Als dieser daher nach Paris endlich wieder zurückkehren durfte, war er bald wieder der Mann des Tages wie nur je zuvor.

Der Chevalier d'Orleans, Grossprior von Frankreich, gab ihm Wohnung, Kost, Equipage und noch obenein ein ansehnliches Gehalt, nur um das Glück haben zu können, sich ab und zu etwas von ihm vorspielen lassen zu dürfen. Die höchsten Herrschaften drängten sich förmlich danach, ihn in ihre Zirkel zu ziehen, und sie mussten es sich gefallen lassen, von dem berühmten Virtuosen mit grosser Rücksichtslosigkeit behandelt zu werden. So verliess er den Chevalier schon nach kurzer Zeit wieder, weil er ja einmal keine Lust haben könnte, wenn der hohe Herr verlangte, dass er ihm etwas vorspielen sollte. Zur Mitternachtsmesse am Weihnachtsfeiertage waren viele vornehme Leute nach der Kirche der Franziskaner gekommen, um ihn spielen zu hören, und grade deshalb spielte Marchand nicht. In den feinsten Gesellschaften die Bitte, etwas zu spielen, abzuschlagen, gewährte ihm das grösste Vergnügen.

Das durfte er aber alles ungestraft thun, denn er war in Mode, und man lachte höchstens über seine Virtuosengrillen. Hätte er es verstanden, diese Gunst der Glücksgöttin weise zu benutzen, so hätte er wohl ein vermögender Mann werden können.

Es war durchaus Modesache geworden, bei Herrn Marchand Lectionen zu nehmen, andere Klavierlehrer wurden nicht gerechnet. Er konnte für die Stunde fordern, was er wollte, man zahlte; ja als er den Preis zu dem damals unerhörten Preis von einem Louisd'or zu vierundzwanzig Livres hinaufschraubte, wusste er nicht, wie er alle Ansprüche befriedigen sollte. Denn selbst dieses enorme Honorar schreckte Niemand ab, Jeder wollte von ihm unterrichtet sein, und wenn es auch nur für einen oder wenige Monate sein konnte.

Man kann sich denken, dass er dabei seine Schüler aufs gröblischste vernachlässigte, und nach und nach kam er damit doch an den Unrechten; es fanden sich vernünftige Leute, welche die Thorheit nicht begreifen konnten, dass man sich von diesem Modegecken alles sollte bieten lassen. Es kamen noch vernünftigere Leute, welche einzusehen begannen, dass ein Unterrichten in solch nachlässiger Weise trotz aller Berühmtheit doch unmöglich ein erhebliches Resultat haben könnte, die sich dann eben nach anderen Lehrern umsahen.

Kurz, Marchand's Stern fing allmälich an zu erbleichen. Trotz der zwanzig verschiedenen Localitäten, die er zu gleicher Zeit gemiethet haben soll, um nur in allen Stadttheilen auf kürzere oder längere Zeit die gewünschten Stunden geben zu können, tauchten andere Lehrer auf, deren Schüler die des berühmten Marchand weit übertrafen, und die sich mit dem bescheidenen Honorar von drei Livres per Stunde begnügten. Der Verfall kam denn auch mit Riesenschritten. Zunehmendes Alter und in Folge eines allzuflotten Lebens rasch zunehmende Gebrechlichkeit waren nicht geeignet, ihn aufzuhalten, und als er im Jahre 1737 starb, sah er sich von Schülern und Freunden verlassen, von der Welt vergessen.

Er hätte statt in Dürftigkeit zu sterben, wie es thatsächlich der Fall war, an seinem Lebensabend sich als wohlhabender Mann von aller Thätigkeit zurückziehen können — während Meister Bach, Zeit

seines Lebens der fleissigste Mensch, nichts erntete als Kummer und Sorgen und unter der Last der Arbeit endlich sogar sein Augenlicht drangeben musste. Jean Louis Marchand und Johann Sebastian Bach — es ist wie Wasser und Feuer, Irrlicht und Sonne. Kein Mensch würde mehr von jenem sprechen, wenn er nicht zufällig im Vorübereilen von einigen Strahlen dieser Sonne beleuchtet und auf einen flüchtigen Moment darin sichtbar geworden wäre. Es ist, um mit dem grossen Shaekspeare zu schliessen, „der Beschränktheit Glück gegenüber dem Glanz der Krone.“

Musik-Aufführungen.

Berlin, 12. Januar.

Die Florentiner Quartett-Genossenschaft hatte vor einiger Zeit eine Quartett-Preis-Bewerbung eröffnet. Derartige, gewöhnlich mit vielem Geräusch in die Oeffentlichkeit gebrachte Preisausschreiben gleichen meist dem kreissenden Berge, der ein lächerliches Mäuslein erzeugt. Dasjenige der Genannten aber scheint von einem recht günstigen Erfolg begleitet gewesen zu sein, denn das mit dem ersten Preise gekrönte Clavier-Quartett des jungen, talentvollen August Bungert wurde bereits in Leipzig und Dresden mit grossem Erfolge aufgeführt und das mit dem zweiten Preise bedachte Streich-Quartett von Bernhard Scholz, welches die Herrn Prof. Joachim und Genossen in ihrer jüngsten Soirée spielten, ist des Preises und Preisens nicht minder werth. Das Werk fesselt durch seinen durchweg musikalischen Gehalt, der uns in gefälligster Form entgegen tritt, durch den Reichthum an edlen, charakteristischen Melodien, sowie durch kunstvolle Führung und feine Individualisirung der Stimmen. Der erste Satz ist der Bedeutendste. Der zweite in Variationen-Form, enthält schöne Einzelheiten, entspricht aber nicht ganz den Anforderungen, welche an die Form der Variationen gestellt werden müssen, in denen, nach Reissmanns treffender Definition, der ganze Gefühlsinhalt, der im Thema einheitlich zusammen gehalten ist, in seine einzelnen und feinsten Züge zerlegt, und erschöpfend dargestellt werden soll. So reizvoll das Menuett auch ist, so kommt uns doch der Eintritt des schnelleren, an sich sehr pikanten Theiles etwas unerwartet, weil unvermittelt. Der letzte Satz kann als eine Krönung des Gebäudes nicht betrachtet werden. Wir vermissen darin den höheren Schwung, der allein eine Steigerung, einen wirkungsvollen Abschluss ermöglicht hätte. Das unvergleichliche Joachim'sche Quartett hatte das Werk geistvoll erfasst und mit Anmuth, Frische und poetischer Vertiefung wiedergegeben.

— In der dritten Kammermusik-Soirée der Herren **de Ahna, Barth** und **Hausmann** hörten wir Kiel's Klavier-Quartett op. 44, Schumann's Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier und Beethoven's B-dur Trio op. 97. Es ist in den letzten Jahrzehnten kein Werk auf dem Gebiet der Kammermusik geschaffen worden, welches sich in Bezug auf Jugendfrische, Unmittelbarkeit der Empfindung, Ideenfülle und Formenschönheit mit dem Klavier-Quartett von Kiel messen kann. Dasselbe hält sich in allen vier Sätzen auf gleicher künstlerischer Höhe and trägt in Form und Inhalt das Gepräge eines einheitlichen Kunstwerkes. Die gehobene Stimmung, in welche das Publikum durch die Vorführung desselben versetzt wurde, gab sich nach jedem Theil in lauten Beifallsäusserungen kund. Vollendet hätte man die Ausführung nennen können, wenn die starke Hand des Klavierspielers den Klang der anderen Instrumente nicht zuweilen etwas zurückgedrängt hätte. Schumann's Stücke im Volkston für Violoncello und Klavier gaben Herrn Hausmann vollauf Gelegenheit zur Entfaltung seiner virtuosen Fertigkeit und seines edlen, seelenvollen Tones. Das Klavier schmiegte sich hier liebevoll dem Violoncell an und so erhielten wir, einen künstlerischen Gesammt-Eindruck. Ein Irrthum auf dem Programm sei hier noch berichtigt. Die 5 Stücke im Volkston sind nicht op. 97 sondern op. 102. Die Opuszahl 97 trägt die Es-dur Sinfonie.

— Der amerikanische Violinist Herr **Ritter-Mollenhauer,** der am 7. d. M. in einem in der Singakademie veranstalteten Concert hierorts zum ersten Mal auftrat, ist ein guter Violinspieler, aber kein Virtuos, als welcher er nach der Wahl der Stücke, welche er vortrug, gern gelten möchte. So Schönes, dass man seine Freude daran haben konnte, leistete in diesem Concerte weder der Concertgeber, noch die Sängerin Mrs. de Land, sondern allein die mitwirkende Pianistin Fräulein Ottilie Lichterfeld, welche Stücke von Carl Lewy und Chopin mit technischer Vollendung und geistiger Belebung vortrug.

Wir schliessen unsre heutige Rundschau mit dem Bericht über die vortreffliche Ausführung eines schönen Werkes, des F-dur Trio op. 32 von W. Taubert, welches unter Mitwirkung des Componisten in der zweiten Kammermusik-Soirée des Herrn **Struss** und Genossen zur Aufführung gelangte. In der Berliner Musikalischen Zeitung (später Neue Berliner Musikzeitung) aus dem Jahre 1845 finden wir einen Bericht über die erste Aufführung dieses Werkes durch die Herren Steifensand und Gebr. Stahlknecht. Es war am 25. Jan des genannten Jahres, und der Musikreferent der Zeitung, Herr Jul. Weiss, äussert sich sehr günstig über dasselbe. Noch günstiger lautet Rob. Schumann's Urtheil in der „Neuen Zeitschrift für Musik.“ Er sagt: „Ueber das Trio von Taubert kann man nach Lust und Ueberzeugung reden — —. Es ist ein Ganzes und wird in allen Sätzen wie durch einen innern Knoten zusammengehalten, wie man es nur in den bessern Werken antrifft.“ — 33 Jahre sind seitdem hingegangen, das Werk hat den Wandlungen der Zeiten und Ideen Trotz geboten und sich

seine Frische und Ursprünglichkeit bewahrt. Wie nach der ersten so wurde ihn auch nach der jüngsten Aufführung allseitige Anerkennung der Hörer zu Theil.

Emil Breslaur.

Cöln, 4. Januar. Wenn die Quantität der musikalischen Aufführungen den musikalischen Grad einer Stadt bestimmt, so ist Cöln eine der musikalischsten. Sie glauben nicht, wieviel hier musicirt wird, ein wenig weniger Musik wäre manchmal — mehr. Zum Glück ist aber auch die Qualität des Dargebotenen meist derart, dass derjenige, welcher seinen musikalischen Geschmack hier zu veredeln wünscht hinreichende Gelegenheit dazu findet. In erster Linie stehen unsere weltberühmten Gürzenichconcerte, welche unter Ferdinand Hiller's seit mehr als 25 Jahren bewährter Leitung ihren alten Ruhm und ihre alte Zugkraft sich bewahrt haben. Trotz der schlechten Zeiten hat das Abonnement in diesem Winter eine bedeutende Zunahme erfahren, was zum Theil wohl auch mit auf Rechnung des vorzüglichen Repertoirs dieser Saison, welches hier immer vorher bekannt gegeben wird, zu setzen ist. An grösseren Werken hatten wir bereits die Schöpfung, den Elias (beide, namentlich letzteren in glänzender Vollendung) und die Brahms'sche Sinfonie, in sicherer Aussicht steht noch der Messias. Von den Solisten, welche uns diesen Winter mit ihren Besuch beehrten oder noch beehren sollen, nenne ich Joachim, Krückl, Ad. Fischer, Sauret, Sarasate, Frau Joachim, Frau Montigny-Remaury, Clara Schumann. An die Gürzenichconcerte schliessen sich in erster Linie die Soiréen für Kammermusik, deren wir zwei Cyklen von je sechs zu verzeichnen haben, eine von den Lehrern des Conservatoriums veranstaltet, der andre von Herrn Rob. Heckmann und seinen Quartettgenossen. Letztrer hat es sich zur Hauptpflicht gemacht, Werke neueren und neuesten Datums beim Publikum Eingang zu verschaffen, während das Quartett des Conservatoriums in mehr conservativer Richtung seine Stärke in der Interpretation der klassischen Meisterwerke sucht und bewährt, ohne das anerkannt Vorzügliche der neueren Production zu vernachlässigen. So ergänzen sich beide Unternehmungen in der erspriesslichsten Weise. Nächst diesen Soiréen sind die alle 14 Tage stattfindenden Aufführungen des unter Hiller's Vorsitz vor sechs Jahren ins Leben getretenen Tonkünstlervereins zu erwähnen, der hauptsächlich neue und wenig bekannte ältere Compositionen zu Gehör bringt. Ausführende sind die Lehrer des Conservatoriums und etwaige auswärtige Gäste. Zwei Orchestervereine, die musikalische Gesellschaft unter Isidor Seiss und die Philharmonische Gesellschaft unter Ed. Mertke haben allwöchentlich ihre Aufführungen, welche lebhafte Anerkennung finden. Schliesslich gedenke ich noch der Donnerstagsconcerte der Julius Langenbach'schen Kapelle und der Sinfonie-Abende der drei Militärkapellen, welche sämmtlich von Seiten des Publikums verdiente Beachtung erfahren. Rechnen Sie zu diesen vielseitigen instrumentalen Genüssen noch die zahlreichen Concerte der hiesigen Gesangvereine und die Opernvorstellungen unseres Stadttheaters, welche die grössere Hälfte des Repertoirs desselben einnehmen, so haben Sie — immer noch keinen vollständigen Begriff unseres Musiklebens. Dazu gehören nämlich noch die Musikabende und halbjährlichen Prüfungen des Conservatoriums, welche sich einer solchen, sich steigernden Theilnahme des hiesigen Publikums zu erfreuen haben, dass sie wohl verdienen, den Factoren, aus denen unser öffentliches Musikleben sich zusammensetzt, mit zugezählt zu werden. Ich begnüge mich heute mit diesen zur Orientirung der hiesigen Verhältnisse dienenden Mittheilungen, verspreche aber, demnächst auf Einzelnes, namentlich die Verhältnisse des Conservatoriums, ausführlicher zurückzukommen. — l.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Allgemeine Deutsche Musikzeitung — Verlag von Luckhardt — erscheint seit Anfang dieses Jahres unter Redaction des bekannten Musikgelehrten Herrn W. Tappert. Die erste Nummer des neuen Jahrgangs ist eben so inhaltreich als anziehend.

— Am 2. Jan. starb nach langen Leiden der Königl. Musikdirektor Herr Oscar Kolbe. Derselbe wirkte längere Zeit als Lehrer der Theorie am Stern'schen und später am Schwantzer'schen Conservatorium der Musik. Er war ein gediegener, kenntnissreicher Musiker, begabter Componist, ausgezeichneter Lehrer und liebenswürdiger Mensch. Sein Oratorium: „Johannes der Täufer" gelangte in der hiesigen Garnisonkirche durch den Radecke'schen Gesangverein zur Aufführung und fand bei dem Publikum wie bei der Kritik gleich günstige Aufnahme. Seine bei Breitkopf und Härtel erschienenen Lehrbücher der Theorie: Kurzgefasste Generalbasslehre und kurzgefasste Harmonielehre erfreuen sich grosser Verbreitung.

— Herr Richard Koch, Inhaber einer Pianoforte- und Harmoniumfabrik und eines Magazins für sämmtliche Musikinstrumente ist vom Kaiser von Brasilien zum Hoflieferanten ernannt worden.

— Richard Wagner's „Parsival" ein Bühnenweihfestspiel ist soeben im Druck erschienen. Die Composition desselben ist zum Theil beendet und wird das Werk voraussichtlich im Jahre 1880 in Bayreuth zur Aufführung gelangen. Demnächst erscheint das Siegfrieds Idyll desselben Componisten, eine Composition für kleines Orchester, welcher im Wesentlichen zwei Motive aus dem Musikdrama „Siegfried" zu Grunde liegen. Wagner hat es ursprünglich zur Geburtstagsfeier seines Sohnes, der ebenfalls Siegfried heisst, verfasst.

— Die mechanischen Hilfsmittel zur Erlangung einer richtigen Handhaltung beim Klavierspiel mehren sich. Zu den Erfindern solcher für diesen Zweck bestimmten Instrumente, Bohrer und Spengler, gesellt sich noch der Hoforganist Ehrlich in Wien. Derselbe nennt seinen Apparat: Geläufigkeitsring. Er besteht aus einem ziemlich schweren Armringe, dessen Grösse genau fixirt ist. — (Scheint nach dieser Beschreibung Aehnlichkeit mit dem von Henri Herz erfundenen Daktylion zu haben. Dasselbe besteht aus Ringen, die, sobald die Finger in dieselben hineingeschoben sind, dem Vorderarm und der Hand die richtige Haltung geben.)

Dresden. Herr Hofpianoforte-Fabrikant Kaps hat vom König von Schweden und Norwegen auf einstimmigen Antrag der Kgl. Schwedischen Academie der Musik für seine Verdienste und Leistungen im Pianofortebau die als Belohnung für Wissenschaft und Kunst (literis et artibus) verliehene goldene Medaille erhalten. Ausser Kaps ist dieselbe von Pianofortebauern, mit der Inschrift: „illis quorum meruere labores“, nur noch Steinway in New-York verliehen.

Görlitz. Wie so manche Provinzial-Grossstadt hat sich auch Görlitz in kunstbegünstigender Beziehung weder der unterstützenden Hand der Behörden, noch des Publikums zu erfreuen. Zu diesem Uebelstande gesellt sich noch jenes, Zeit und Mittel zersplitternde, vielseitig sich breitmachende, nur Einzelnen zur Eitelkeitsbefriedigung dienende Vereinswesen, welches auch den besten Willenseifer, der Kunstthätigkeit eine bleibende Stätte zu bereiten, untergräbt. Daher schreibt sich auch der Umstand, dass wir die trefflichen Sinfonie- und Oratorien-Aufführungen unter M. D. Klingenberg's energischer und opferfreudiger Direction seit einigen Jahren leider entbehren müssen. — Könnte man die drei und mehr Vereine für gemischten Chor, zwei und mehr Vereine für Männerchor, eine subventionslose, auf sehr dürftigen Verdienst angewiesene Civil- und zwei Militair-Capellen, und andere zerstreut liegende Kräfte zu gemeinsamem Wirken unter einem Dirigenten vereinigen, so liesse sich wohl etwas erreichen. Aber dies machen gewisse Einzelbestrebungen, sowie die Lethargie des Publikums unmöglich. Ein zur Hebung unseres Civil-Orchesters seit zwei Jahren erstandener „Verein der Musikfreunde“ ist von seinem ursprünglichen Princip gewichen und sucht durch Zuziehung fremder Virtuosen die Musiktheilnahme seiner Mitglieder anzuregen, während die Musikchöre mit sogenannten Sinfonie-Concerten, sowie fremde Virtuosen, z. B. Hoffmann und Ullmann, keine materiellen Vortheile erzielten. Unter den übermässig vorhandenen hiesigen Lehrkräften ist bisher nur allein M. D. Klingenberg mit seinen Gesang- und Clavier-Eleven mit bestem Erfolge öffentlich concertirend erschienen.

A. W.

Hamburg. Das Stadttheater feiert im Januar 1878 ein seltenes Fest, das auch in weiteren Kreisen Interesse erregen dürfte; ein Jubiläum, das eine ganze Woche in Anspruch nimmt. Die Gedächtnissfeier findet unter dem Titel: „Die deutsche Oper in Hamburg seit 200 Jahren (1678—1878) statt. Im Januar 1878 sind es zweihundert Jahre, dass die erste deutsche Original-Oper in dem Schauspielhaus auf dem Gasemarkt (Gänsemarkt) zur Aufführung gelangte. Für die musikalische Festwoche ist folgendes Programm aufgestellt: 1. Abend: Prolog, Scenen aus „Venus und Adonis“ von R. Keiser. Scenen aus „Almira“ von Händel. „Der betrogene Cadi“, komische Oper von Gluck. 2. Abend: „Die Jagd“, Oper von Adam Hiller. „Doktor und Apotheker“, komische Oper in 2 Akten von Dittersdorf. 3. Abend: „Adrian von Ostade“, Oper von Weigel. „Entführung aus dem Serail“, Oper von Mozart. 4. Abend: „Fidelio“ von L. v. Beethoven. 5. Abend: „Der Holzdieb“, komische Oper in 1 Akt von Marschner. „Freischütz“ von Weber. 6. Abend: „Lohengrin“ von Richard Wagner. In musikalischen Kreisen erregt dieses Jubiläum lebhafte Theilnahme.

Wien. Der Verein der Wiener Musiklehrer und Lehrerinnen, hielt am 23. December im Salon Bösendorfer seine General-Versammlung ab. Auf der Tagesordnung befand sich: 1. Rechenschaftsbericht der Vereinsleitung; 2. Beschlussfassung über die Errichtung von „Vereinsschulen“ mit einheitlichem Lehrplane, über die Bestellung von im Sinne dieses Lehrplanes wirkenden Hauslehrern und Hauslehrerinnen und Vorlesen des betreffenden „Organisations-Entwurfes“; 3. Neuwahl der Vereinsleitung; 4. eventuelle Anträge der Mitglieder. Es wurde beschlossen, die Organisation zu berathen und das Resultat dieser Berathung der Behörde vorzulegen. Das frühere Comité: A. Tuma, (Vorstand), J. Promberger und M. Plowitz (Stellvertreter), Isidor Strauss und Anton Huber (Schriftführer), J. Kreutzberger, E. Kühne und J. Latzelsberger, wurde wiedergewählt.

— Der K. K. Handelsminister hat den Regierungsrath Professor Dr. Hanslick, den Musik-Kritiker der „Neuen Freien Presse“, zum Vertreter Oesterreichs in der von der französischen Regierung eingesetzten internationalen Kommission ernannt, welche mit der Vorbereitung der während der Weltausstellung und im Zusammenhange mit derselben abzuhaltenden musikalischen Production betraut ist. An der Spitze dieser Kommission steht der Director des Pariser Conservatoriums, Ambroise Thomas. Im Jahre 1867 war Professor Hanslick Mitglied der grossen Jury der Pariser Ausstellung.

Bücher und Musikalien.

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Compositionen für Pianoforte Solo, herausgegeben und mit Fingersatz versehen von **Theodor Kullak.** Band 1 und 2 verschiedene Compositionen, Band 3 Lieder ohne Worte. Leipzig, Peters. Preis jedes Bandes 1 Mark.

Seit dem Beginn dieses Jahres sind Mendelssohns Werke Gemeingut der Nation geworden. Die für das Publikum angenehme Folge davon ist die grosse Anzahl billiger Ausgaben, welche die Herren Verleger auf den Musikmarkt zu bringen sich beeilen. Einer sucht den andern an Billigkeit zu überbieten, und für manche der Ausgaben ist der Ausspruch, welchen Prof. Reuleaux auf die deutsche Industrie anwandte, zutreffend, sie sind billig und schlecht. Die uns vorliegenden Bände der Peters'schen Ausgabe sind sehr schön ausgestattet, was denselben aber einen ganz besonderen Werth verleiht, das ist der Name des Herausgebers, des durch seine Kunst- und Lehrthätigkeit hochverdienten und weltberühmten Herrn Prof. Dr. Th. Kullak, welcher die Werke revidirt und mit Fingersatz versehen hat. Dass dies mit der grössten Sorgfalt und Einsicht geschehen ist, darf wohl nicht erst besonders hervorgehoben werden. So haben wir denn hier eine korrekte, mit Fingersatz versehene, gut ausgestattete und billige Ausgabe, die uns zu Unterrichtszwecken ganz besonders geeignet erscheint. Und wie wir sie bereits bei unsern eignen Schülern mit Vortheil anwenden, so werden hoffentlich noch recht viel andre Lehrer die Gelegenheit ergreifen, sie ihren Schülern auf das Angelegentlichste zu empfehlen. E....r.

Jean Louis Nicodée: Andenken an Robert Schumann. Sechs Fantasiestücke für das Pianoforte op. 6. Pr. à Heft 3 Mk.

Schwierigkeitsgrad: R. Schumann op. 12.

Das vorliegende Werk erweckt eine sehr günstige Meinung von dem Talent und den Studien des Autors. Zu einer bestimmt markirten individuellen Gestaltungsweise hat sich derselbe freilich hierin noch nicht emporgeschwungen. Die ganze Conception verräth Schumann'schen Einfluss. Ueberall begegnen wir Wendungen, die uns an Kreisleriana, Novelletten, Fantasiestücke u. s. w. erinnern. Sogar die Technik ist meist der Schumann'schen Weise nachgebildet. Doch was schadet's, wenn ein junges Talent in seinen Erstlingswerken den Fusstapfen eines grossen Vorgängers folgt. Haben es doch die Heroen unserer Kunst nicht anders gemacht. Vor allem enthalten die beiden in Rede stehenden Hefte gute Musik, an der geübte Dilettanten und tüchtige Schüler ebenso viel Freude haben werden, als intelligente Lehrer. Etwas mehr Selbstkritik wünschen wir dem Verfasser, denn es begegnet ihm mitunter, dass er neben geistreich erfundenen Gedanken auch wohl einmal eine Plattitüde sagt. No. I. enthält interessant zu studirende Passagen und ist von leidenschaftlich erregtem Ausdruck. No. II. ist im ersten Thema und den Uebergängen nicht ganz so gewählt, doch eine gute Studie für das Handgelenk und für rhythmische Entschiedenheit. No. III. ein theilweise sehr reizvoll capriciöses, theilweise barockes Stück, keinesfalls einem Spieler zu geben, der nicht die Schwierigkeiten der Kreisleriana bewältigen könnte. No. IV. ist für charakteristischen Ausdruck sowohl in der Melodik als Rhythmik sehr übend; No. V. eine treffliche Legatostudie. No. VI. nicht gerade bedeutend erfunden, aber brillant und dankbar, vielleicht am meisten klaviergerecht geschrieben. Wir empfehlen die Nicodée'schen Stücke durchaus allen Spielern, welche nicht nur geübte Finger, sondern auch Herz und Fantasie mitbringen. Dr. H. B.

Edward Rohde: Two Sonatinas for the Pianoforte. London. Augener & Co. (Ohne Preis-Angabe.)

Schwierigkeitsgrad: Kuhlau, Sonatinen op. 55, No. 1 und 2.

Naivität und Frische der Empfindung, Wohlklang und bequeme, auf gutem Klaviersatze beruhende Spielbarkeit lassen die beiden Sonaten Rohde's als eine werthvolle Bereicherung der musikalischen Jugend- und Unterrichts-Litteratur erscheinen. Ganz besonders anziehend ist das schalkhafte Rondino der zweiten Sonate. Der Fingersatz ist der englische, bei welchem der erste Finger mit einem Kreuz, der zweite, dritte, vierte und fünfte mit 1, 2, 3, 4 bezeichnet wird. Für die Beliebtheit, welche sich Rohde's Compositionen weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus zu erfreuen haben, spricht die Thatsache, dass sich selbst ausländische Verleger (im vorliegenden Falle Augener in London) um den Besitz derselben bemühen.

E. B.

Hermann Mohr op. 30: Tonbilder aus der Jugendzeit. Vier leichte Stücke (1. Goldene Jugendzeit, 2. Blauer Himmel, 3. Unter grünen Bäumen, 4. Fröhlicher Heimzug) für Pianoforte, Violine und Violoncello. Berlin. Carl Simon.

In diesen lieblichen Tonstücken pulsirt (trotz aller Einfachheit hinsichtlich der Fassung) ein reiches musikalisches Leben. Dabei beansprucht die Ausführung nur bescheidene Mittel. Der Spieler muss vielleicht Clementi's und Kuhlau's Sonatinen abgethan haben; am leichtesten hat's der Geiger; vom Cellisten wird schon etwas mehr Dreistigkeit auf der A-Saite verlangt. No. 3 (Unter grünen Zweigen) redet eine Tonsprache, die das Stück zu einem kleinen „Meisterstück“ in seiner Art macht. Wir prophezeien dem Opus eine weite Verbreitung. E. R.

Winke und Rathschläge.

Ich ermahne Alle, keine Gesang- oder Chorstunde zu versäumen, denn eine verlorene Singestunde ist ein Verlust für immer, nur Krankheit mag davon lossprechen. Wer seine musikalische Bildung nur am Piano empfangen wollte, der würde immer ein einseitiger Componist bleiben. Er wird sogar als Virtuose einseitig sein. Denn auch als solcher muss er anerkennen, dass so gesangarm das Piano ist, es doch so viel als möglich durch Gesang wirken soll. Ein Cantabile zu spielen, an sich kaum möglich, wird annäherungsweise nur durch die Erkenntniss erreicht werden, welche das Studium des Gesanges verschafft. Wer ein geübtes Auge hat, merkt es bald, von welcher Grundlage aus die Bildung des Pianisten ausgegangen ist. Aber auch an anderen Künstlern zeigt sich eine Einseitigkeit hierin. Erkennen wir es doch sogar an einem Meister, wie Weber, dass er vom Clavier aus gedacht hat. Auch Mendelssohn ist claviermässig, Spohr dagegen violinmässig, auch Mozart überwiegend. Man kann sagen: das beste Mittel gegen Manieren aller Art ist Gesang, aber gesunder, natürlicher Gesang, nicht Verschnörkelung und Vertrillerung. Die Italiener sind nach der Seite des Gesanges den Deutschen offenbar überlegen gewesen. Unklug wäre es, das, was diese auszeichnet, zu verkennen. Lernen wir hierin von ihnen, mit Vorbehalt eigener Prüfung. F. G.

Meinungs-Austausch.

Geehrter Herr Redacteur!

Ihre musikpädagogische Zeitschrift „Der Klavierlehrer" wird mit der Zeit von unberechenbar guten Folgen für die ganze Sache des Klavierunterrichts werden, wenn ausser den berühmten Namen, welche Sie als Mitarbeiter anführen, auch Andern Gelegenheit gegeben wird, gehört zu werden. Das „Audiatur et altera pars" ist zu allen Zeiten als ein vorzügliches Mittel angesehen worden, um schliesslich zu einem guten Resultate zu gelangen, denn Manches liegt dem Einen oft näher als dem Andern, und in allen Dingen das Richtige zu treffen, ist wohl Niemandem verliehen. Was in den englischen Musikzeitungen schon längst eine stehende Rubrik ist, nämlich die „Briefe an den Redacteur" von Personen aus dem Leserkreise, wird daher auch in Ihrer Zeitschrift in der eingerichteten Rubrik für „Meinungs-Austausch" von Vielen mit Freuden begrüsst werden und zu erhöhtem Interesse beitragen.

Um nun zur Sache zu kommen, so möchte ich zunächst über die Frage, wann mit dem Klavierunterricht zu beginnen sei, mir einige Bemerkungen erlauben, dass hierbei von keinem bestimmten Alter eines Schülers die Rede sein kann, bedarf wohl kaum der Erwähnung, denn es kommt hierbei nicht nur auf eine gewisse Reife der Auffassungskraft, sondern ebenso sehr, oder vielleicht noch mehr, auf den entsprechenden Grad von Fingerkraft an, den ein Schüler von Natur aus besitzen muss, bevor von diesem Punkte aus mit der eigentlichen Ausbildung der Finger begonnen werden kann. Diesen Zeitpunkt kann man als eingetreten betrachten, wenn der Schüler bei festliegendem Daumen auf *c* mit den übrigen vier Fingern durch blosses Niederdrücken der Fingerspitzen die Töne *d, e, f, g, f, e* u. s. w. spielen kann, und zwar so, dass das Niederdrücken von *e, f, g* u. s. w. gleichzeitig mit dem Aufspringen von *d, e, f* u. s. w. erfolgt, also im strengen Legato. Durch das Festliegen des Daumens auf *c* zeigt sich dann von selbst, ob ohne irgend eine Kraftäusserung von Arm oder Handgelenk die Möglichkeit zum Spielen mit blosser Fingergelenkbewegung von Natur aus vorhanden ist. Diese Fähigkeit, als Grundbedingung zur Erzielung eines richtigen Anschlages, werden die meisten Kinder schon mit dem 7. Jahre besitzen, einzelne aber erst mit dem 8. oder 9. Jahre. Kommt dieselbe als grosse Seltenheit einmal bei einem 5jährigen Kinde vor, so wird man stets finden, dass die wirkliche Ursache hiervon nur die aussergewöhnlich leichte Spielart des Instrumentes ist, wie man solche wohl bei den Tafelklavieren in Süddeutschland, selten aber bei den Pianinos in Norddeutschland findet. Auf dieses Zufrühebeginnen mit dem Klavierunterricht hinzuweisen, dürfte aber um so nothwendiger sein, als erfahrungsmässig sehr viel Missbrauch damit getrieben wird. Ausserdem ist gerade da, wo die Natur mit vollen Händen ihre Gaben ausgestreut hat, die Gefahr, auf falsche Wege zu gerathen, am grössten, denn jedem Talente verursacht die Unterordnung unter Regel und Gesetz stets grosse Ueberwindung. Man denke nur daran, wie leicht und schnell talentvolle Kinder, geleitet durch ihr musikalisches Gehör, sich die Tasten und Finger zu den Tönen merken, das Ganze auswendig spielen und von denselben Noten, wenn sie in nichtmelodischen Reihenfolgen erscheinen, oft nicht das Geringste zu lesen vermögen. Und ferner, wie leicht kann durch ein nicht geeignetes Stück alles, was vorher an Technik und Lesefertigkeit gewonnen wurde, sofort wieder zerstört werden. Sowie jeder vorgeschrittene Klavierspieler seine Technik zu Grunde richtet, wenn er z. B die Chopin'schen Etüden op. 10 oder ähnliche weitgriffige Sachen studirt, ohne dass seine Hand nach ihrer natürlichen Beschaffenheit dieses vollkommen gestattet, ebenso wird derjenige, welcher das für eine Kinderhand Passende nicht mit der grössten Vorsicht auszuwählen versteht, nur das Gegentheil seines Strebens erreichen. Rächt sich aber bei einem Erwachsenen alles, was man mit Gewalt erzwingen will, so wird dieses um so mehr bei einem Kinde der Fall sein. — Ueber dieses Thema*) liesse sich so viel sagen, dass hierzu der Raum mehrerer Nummern Ihrer Zeitschrift erforderlich wäre.

Als zweiten Punkt möchte ich erwähnen, dass die technische Ausbildung nie von der musikalischen getrennt werden darf. Das Klavier ist eben ein Instrument, auf welchem man eine ganz bedeutende Fingerfertigkeit erlangt haben kann, ohne auch nur im Stande zu sein, die einfachsten Sachen vom Notenblatte herunter zu spielen Die Finger lernen mit Leichtigkeit (namentlich wenn die Natur schon für „Klavierhände" gesorgt hat) die gymnastischen Künste auf der Klaviatur, aber die Augen nur mit grosser Mühe das Viele, was man unter Notenlesen zu verstehen hat. Diese Erfahrung kann man bei jedem Schüler machen. Zum Notenlesen gehört aber das damit verknüpfte Nachdenken über die Stelle, wo die mit den Augen erfasste Note auf der Klaviatur ihre klingende Taste hat, und unumgänglich

---

*) Dasselbe ist von dem Herrn Verfasser in dem Buche: „Therese Hennes and her musical education (London, S. Tinsley)" ausführlich und gründlich behandelt worden. Die Redaction.

nöthig ist hierbei, dass die Zwischenzeit zwischen diesen beiden Geistesthätigkeiten gänzlich schwinde. Denn nicht das Lesen der Noten und dann erst folgende Aufsuchen der Tasten, sondern das gleichzeitige Denken an Finger und Taste im selben Augenblicke des Lesens ist das, was jeder Schüler lernen muss, sobald der Anschlag bei der ersten Fünffingerübung geregelt ist. Dieses Lesesystem wird angebahnt, wenn der Lehrer den Daumen des Schülers (rechte Hand) auf *c* setzt, dann durch ein über die Hand gehaltenes Notenheft die Klaviatur den Augen des Schülers entzieht, und nun auf Commando *e*, dann *g*, *d*, *f* u. s. w. nach eigener Willkühr spielen lässt. In derselben Weise gestaltet sich die Sache, wenn nun die Noten nicht mehr vom Lehrer commandirt, sondern durch den Schüler vom Notenblatte heruntergelesen werden. Das Commando übernimmt also jetzt der Schüler mit seinen Augen und die stets verhüllten Finger besorgen im selben Augenblicke die Ausführung. Es versteht sich hierbei aber von selbst, dass die Stücke hiernach eingerichtet sein müssen, für die rechte sowohl, wie für die linke Hand. Der Umfang von fünf Tönen darf nicht überschritten werden, wohl aber treten zu den bisherigen ganzen Noten allmählig halbe, viertel, achtel und sechszehntel Noten, wodurch die Lesefertigkeit sehr bald zu weiterer Ausbildung gelangt. Bei keinem Stücke darf aber die linke Hand sich in denselben Noten der rechten Hand bewegen, denn auch dieses ist ein wesentliches Erforderniss für die Ausbildung der Lesefertigkeit. Die Augen mit den Noten in innigster Beziehung zu halten und von diesen das Commando für die Finger zu empfangen wird unterdessen dem Schüler zur Gewohnheit werden und von selbst fällt dann die Manipulation mit dem über die Hände gehaltenen Notenhefte weg. Auch wird die Ueberzeugung, dass hierdurch die Sache leichter geworden ist, sich sehr bald beim Schüler einstellen. Wird nun demnächst in den folgenden Stücken der Tonumfang auf 6 und später auf 7 und 8 Töne erweitert, so folgt von selbst, dass jetzt auch von Aenderungen in der Handlage die Rede sein muss, welche durch Ueberschlagen einer Taste, z. B. zwischen dem ersten und zweiten Finger oder durch Fingerwechsel bei wiederkehrenden Noten oder durch Beisetzen mit einzelnen Fingern bewirkt werden. Alles Dieses wird sich bewerkstelligen lassen, ohne dabei auf die Tasten zu sehen, also durch blosses Denken und Ueberlegen, wenn gleich der erste Anfang in dieser Weise war, und — wenn die Stücke hiernach eingerichtet sind. Nach allem Diesen kommen dann jene künstlichen Handverlängerungen an die Reihe, welche durch Unter- und Uebersetzen bewirkt werden und an den Daumen ganz besondere Ansprüche stellen. Mit diesem abermaligen Erweitern des Tonumfangs muss sich nun gleichzeitig das Material für die Lesefertigkeit erweitern, aber keineswegs früher, denn jene Lesefertigkeit kann nur dann in dem bezeichneten hohen Grade erreicht werden, wenn man mit kleinen Notenportionen den Anfang macht. Also erst jetzt sind wir zu dem Punkte gelangt, wo wir die Bekanntschaft mit allen durch Hilfslinien gebildeten Noten zu machen haben, wobei natürlich vorläufig immer nur vom Violinschlüssel die Rede sein kann. Erst wenn die grösste Gewandheit im Lesen der Noten des Violinschlüssels erlangt ist, darf der Bassschlüssel auftreten, und zwar in ähnlicher Weise beginnend mit kleinen Notengruppen. Je stufenmässiger aber alles dieses geschieht, desto besser ist es für den Schüler, denn beim Klavierunterricht ist es noch weit mehr als bei jedem andern Unterricht erforderlich, den Weg zu ebnen. Wer Letzteres am besten versteht, wird sich am meisten seines Erfolges freuen können.

Diese Mittheilungen werden hoffentlich für die allgemeine Sache eines rationellen Klavierunterrichts nur von guten Folgen sein und vielleicht Manchen zum weitern Nachdenken anregen.

Mit Hochachtung
Ihr ergebener
Aloys Hennes.

Anregung und Unterhaltung.

Der Philosoph Leibnitz sucht die Musik folgendermassen zu definiren: „Musica est computatio computationis nescii," d. h. „die Musik ist die Rechnung eines Rechners, der nicht ans Rechnen denkt." (Componiren würde hiernach nichts Anderes sein als „Unbewusstes Ausrechnen eines Tonstückes").

* * *

Aristoteles beklagt sich schon vor 2000 Jahren über die Entartung des Virtuosenthums. Er sagt vom Virtuosen: Ein solcher Künstler treibt seine Kunst nicht um seiner sittlichen Vervollkommnung willen, sondern sein Zweck ist das grobsinnliche Vergnügen seiner jedesmaligen Zuhörer. Wir erklären deshalb eine derartige Kunstausübung für unter der Würde freier Männer und erachten eine solche Beschäftigung für die eines Miethlings.

Antworten.

Herrn Ignatz Brüll in Wien. Verbindlichsten Dank für Ihre freundliche Mittheilung. — **Herrn Carl S. hier.** Sie fragen, welcher musikalischen Richtung unser Blatt sich zuneigen wird. Die Grundsätze, welche wir in unserem Prospecte ausgesprochen, nöthigen uns, das Blatt als neutralen Boden zu betrachten und uns von allen Parteistreitigkeiten fern zu halten. Wir werden, um mit Schumann zu sprechen, „das Alte stets hoch ehren, dem Neuen ein warmes Herz entgegenbringen und gegen unbekannte Namen kein Vorurtheil hegen." — **Herr Dr. O. Kl. in Cöln.** Wir danken für Ihren Beitrag. — **Herren Wm. Gibelius in B.-Gladbach, R. Krause in Nordhausen.** Erfreut über die freundliche Theilnahme, die Sie unserer Zeitschrift zuwenden. Näheres brieflich. — **Herrn Schrattenholz in Bonn.** Mit Vergnügen. Demnächst ausführlich. — **Herrn Franz Joseph Kunkel in Frankfurt a. M.** Herzlichen Dank für den werthvollen Aufsatz und das interessante Buch. Fernere Beiträge nehmen wir mit Vergnügen entgegen.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 3. **Berlin, 1. Februar** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Praktischer Klavier-Unterricht für Anfänger.

Von **L. Köhler.**

(Fortsetzung.)

Dass beim Einstudiren der Stücke über die Aufmerksamkeit auf die Noten nichts von der erworbenen richtigen Spielart verloren gehe, ist in jedem Momente gewissenhaft zu beachten: ein blosser äusserer Fortschritt im Notenspielen und Stückewechseln ist kein Fortschritt, denn die vernachlässigte Spielart wird ganz gewiss früher oder später jeden gebildeten musikalischen Vortrag unmöglich machen. Der rechten Spielart gebührt also immer die grösseste Rücksicht. (Die Theorie über den Anschlag enthält das Dahingehörige; sie ist, zur Auffrischung des Gedächtnisses, von Zeit zu Zeit partieenweise wieder durchzulesen.)

Zur Spielart gehört aber nicht nur das Legatospiel (mit Knöchelgelenkanschlag) bei wohlklingender, natürlich fliessender Tonfolge, sondern auch das scharf ausgeprägte Staccato, mittelst springender fester Hand am lockern Handgelenk (bei fester Armlage). Wenn dabei die feste Haltung der Finger schwer fällt und beim Niederfallen der Hand am losen Gelenk sich die Knöchel rühren wollen, mache man zuerst die Uebung des Handgelenk-Staccato an Griffen, z. B.

	ċ Pause	ċ Pause
	a Hand hoch!	*a* Hand hoch!
Zähle	1 2 3 4	1 2 3 4
	ċ Pause	ċ Pause
	e Hand hoch!	*e* Hand hoch!
Zähle	1 2 3 4	1 2 3 4
	ċ Pause	ċ Pause
	g e Hand hoch!	*g e* Hand hoch!
Zähle	1 2 3 4	1 3 3 4

jeden Griff oft nacheinander angebend. Es sind dann auch eigens Uebungen einzurichten, an denen der Schüler lernt, die Bezeichnung der Legato-Bogen und Staccato-Punkte auf das Genaueste zu beobachten und in haarscharfer Gegensätzlichkeit auszuführen. Man kann zunächst die fünf Töne und Tonleitern zu solchen Uebungen verwenden, indem man sie beliebig und verschiedenartig mit Bogen und Punkten bezeichnet, z. B.

a h c d e d c h a h c d e d c h etc.

e f g a h c d e d c h a g f e f g

a h c d e d c h a etc.

Zur Spielart gehört nun auch die Behandlung der Rhythmik: Das ist die Tonfolge gemäss verschiedener Zeitgeltung der Noten, Notengruppen und Figuren. (Man lese in der Theorie über Takt und darin weiter über Rhythmus). Was die Umrisse der räumlichen Gegenstände sind, das ist etwa der Rhythmus. Die Bestimmtheit der rhythmischen Zeichnung muss schon früh, bei erstem Vorkommen rhythmisch fühlbarer Stellen, angeregt werden. Stellen, wie z. B. diese

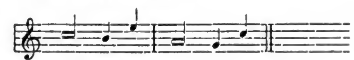


sind zunächst mit mathematischer Genauigkeit (vielleicht bei gleichmässigem Achtelzählen) einzutheilen, damit sich gehaltene und fortgehende Tonfolgen, z. B. vorhin Viertel und Achtel, wie auch die engeren Gruppen, z. B. vorhin die Sechzehntel, scharf von einander sondern. Was sich dann so gesondert darstellt, muss sich innerlich verbunden geben, als eine natürlich geformte Phrase, deren einzelne Glieder wie in einem organischen Körper zusammengewachsen sind: denn das bloss mathematisch Richtige macht nur den Eindruck des Eckigen und Mechanischen, wie es durch reflectirte Zusammenstellung entsteht. Darum soll die rhythmische Phrase gleichsam mit lebendigem Athem gesungen herauskommen (der Athem ist der in sich verbundene Anschlagsdruck) — und es ist darum gut, wenn sich der Uebende die einzelnen Phrasen (innerlich oder wirklich) singt und dann den Vortrag demgemäss im Spielen aufnimmt.

Es wurde bereits auf die korrekte Ausführung zweier Stimmen von verschiedenem Notenwerth in einer Hand hingedeutet. Man hat, wo Solches vorkommt, zunächst zu sorgen, dass der Schüler die Tonfolge jeder Einzelstimme erkennt und z. B. solche Stellen



in diese obere Stimme



und in diese untere



zerlegt, wonach dann die längere oder kürzere Dauer jedes Tons (ganz unabhängig von einem etwa loszulassenden oder anzuschlagenden in der andern Stimme) auf das Genaueste im Ausführen zu beobachten ist. Am besten ist es, wenn jede Stimme einzeln, die obere mit der rechten, die untere mit der linken Hand apart, einige Male gespielt wird und erst danach beide Stimmen mit zwei Händen zusammen genommen werden, während der Lehrer andeutet: hier wird dieser Ton noch gehalten, während jener im selbigen Momente angeschlagen wird. Es ist dabei die Redeweise zu gebrauchen: dieser Ton „geht nach" jenem, oder „folgt nach" diesem. Denn es ist ein gewöhnlicher leicht erklärlicher Irrthum, dass der Schüler glaubt, wie die Töne zweier verschiedener Stimmen nacheinander angeschlagen werden, so folgen sie auch einer nach dem andern; z. B. in Stellen wie diese hört man nach dem ersten *C* zunächst das

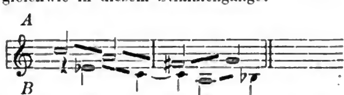


untere *D*, dennoch folgt aber dieses *D* keineswegs auf das *C*, sondern es folgt vielmehr auf das erste untere *E*. Ebensowenig folgt das obere *H* auf das untere (dicht vorher gehörte) *D*, sondern *H* folgt auf das vorhergehende obere *C*. Darum zeige man erst oben: *C* geht nach *H*, dieses *H* ist über den Takt hinübergebunden (bildet so eine „Ligatur") und geht nach *A*, das dann nach *G* geht; — und so auch in der unteren Stimme: *E* geht nach *D*, *D* nach *C*, *C* nach *H*.

Der Schüler muss sich also jede „Stimme" als eine besondere Tonreihe und für jede eine besondere Person (singend oder spielend) denken: die eine geht oft schon zu einem neuen Tone über, während die andere den ihrigen von vorhin noch anshält, um dann ihrerseits in den folgenden überzugehen, während die andere noch ihren vorigen Ton festhält u. s. f. — Fasst der Schüler dergleichen schwer, so stelle er sich zwei gehende Personen *A* und *B* vor, von denen *A* früher als *B* niedertritt, *B* sodann den nächsten Schritt thut, während *A* den Fuss noch stehen lässt etc., z. B.



Hier zeigt sich, dass man zwar die Tritte 1 und 1 nacheinander hört, dass sie aber nicht eine Folge für sich bilden — sondern auf den 1. folgt der 2. bei jeder Person für sich, gleichwie in diesem Stimmengange:



Es kommt Alles darauf an, dass man derartige (und überhaupt alle vorkommenden neuen) Formen gleich beim ersten Male auf das Gründlichste zum Verständniss bringt und practisch genau ausführen lässt, wie auch, dass man sie bei jedem neuen Vorkommen immer wieder gleich gewissenhaft behandelt: dann wird dem Schüler das Richtige zu thun nach und nach zur Natur und gute Musik zu machen eben so leicht (ja leichter), als manchem Andern die schlechte — schwer wird. Bei solcher kunstwürdigen Verfahrungsweise in allen Stücken (in der guten Spielart des Legato und Staccato,

in der Behandlung der taktischen und rhythmischen Formen, wie auch in der strengen Stimmenführung) wird auch der seichte Dilettantismus verbannt: die Form gelangt zu ihrem Rechte.

(Schluss folgt.)

L. van Beethoven's Klavier-Sonate, op. 28.

Analysirt von **Richard Wüerst.**

Nur Derjenige kann richtig, sinn- und sachgemäss spielen, welcher die Struktur des von ihm zu spielenden Musikstückes vollkommen begreift, d. h. die einzelnen Theile desselben, ihrer Bedeutung und Ableitung nach, richtig erkennt. Poesie der Auffassung, Wärme und Leidenschaft des Vortrages, das sind von obengenannter Erkenntniss unabhängige Gottesgaben. Doch können dieselben erst in der Vereinigung mit jener Erkenntniss den vollendeten Vortrag ermöglichen. Wir geben daher in Nachstehendem eine möglichst kurze, aber genaue Analyse der oben angeführten Sonate als Beitrag zu einem pädagogisch unentbehrlichen Material.

Das erste Allegro *D*dur ¾ ist in dreitheiliger Sonatenform geschrieben und beginnt gleich mit dem zehntaktigen Hauptthema auf dem Orgelpunkt des grossen *D* (siehe Analyse S. 33, No. 1). Darauf wiederholt sich dasselbe eine Octave höher. Nun wird das kleine *d* des Orgelpunktes zum Halteton und es folgt in weiteren 8 Takten gewissermassen ein zweiter Theil des Hauptthemas (s. No. 2), der wiederum in der höheren Octave wiederholt, und, zum Theil verkürzt (s. No. 3), codificirt wird. Es schliesst sich dann ein viertaktiger Zwischensatz an (s. No. 4), der in anderen Tönen wiederholt, mehrfach variirt wird und sich gangartig nach *E*dur, der Oberdominante der Dominante wendet. Jedoch lässt Beethoven das zweite Hauptthema noch nicht erscheinen. Mit einem in sich wiederholten Zwischensatze setzt er sich in *Cis*moll fest und spielt in derselben Tonart auf das endlich (s. No. 5) eintretende zweite Hauptthema an, welches sich in etwas veränderter Gestalt (s. No. 6) bald darauf noch einmal vernehmen lässt und förmlich in *A*dur abschliesst. Es folgt nun eine 24 Takte lange Coda mit einem dritten, in der höheren Octave wiederholten, durch Verkürzungen zum Schluss geführten Thema (s. No. 7). Eine kurze aus einem Motiv dieses Thema's entwickelte Ueberleitung führt darauf zuerst zum Anfang des Theiles zurück, später zum zweiten Theil, der mit den drei thematischen Vierteln im Bass und dem Quintsextakkord auf *Fis* beginnt. Ein Orgelpunkt auf *G* wird nun mit dem ersten Hauptthema in *G*dur überbaut und dieses dann in *G*moll etwas variirt und in der höheren Octave wiederholt. Die letzten 4 Takte desselben (s. No. 8) dienen dem Componisten nun als wesentliches Material für die Ausführung des Mittelsatzes. Zuvörderst versieht er sie mit einem Kontrapunkt im Bass (s. No. 9) und wiederholt dieselben ebenso in *D*moll. Dann kehrt er diese 8 Takte derart um, dass das Thema im Bass, der Kontrapunkt im Discant liegt. Darauf nimmt er die zwei letzten Takte des cantus firmus (s. No. 10), kontrapunktirt sie im Bass, dann im Diskant und zwar in *D*moll, lässt dasselbe in *A*moll folgen und bringt in 12maliger Wiederholung den vorletzten Tact des cantus firmus (s. No. 11) mit kontrapunktischem Bass. Dem schliesst sich eine weitere Steigerung mit demselben thematischen Takte im Tenor, dann im Bass an. In 20 Tacten endlich sinkt dieselbe vom forte bis zum pianissimo hinab und klingt in 18 Tacte langem *Fis*dur aus. Nach einer Fermate erklingt leise das Codathema zuerst in *H*dur, nach abermaliger Fermate in *H*moll. Noch einmal stockt der Fluss der Töne und dann lassen sich auf dem Dominantseptimenakkorde der Tonica, ganz langsam und pianissimo die beiden letzten Takte des Codathema's vernehmen (s. No. 12). Hier schliesst der Mittelsatz ab; nach einer Fermate beginnt dann der dritte Theil mit dem ersten Hauptthema auf dem Orgelpunkt der Tonica. Dieser ganze Paralleltheil des ersten Theiles ist zuerst eine verkürzte, etwas variirte Wiederholung, später eine durch den viertaktigen Zwischensatz in die Tonica geleitete Transposition desselben. Am Schlusse hebt eine Coda auf dem Orgelpunkt des grossen, in Vierteln pulsirenden *D* noch einmal mit dem ersten Hauptthema an und bringt in vier Anhängen die beiden Schlusstacte desselben (s. No. 13); dann klingt das heimathliche *D*dur noch zwei Takte lang nach, und den Abschluss bilden der Dominantseptimenaccord und der tonische Dreiklang in zwei Pianissimovierteln. Dieser erste Satz der Sonate ist merkwürdig, sowohl durch seinen Reichthum an Themen und characteristischen Motiven, als auch durch logische Entwickelung dieses Materials und symmetrische schöne Architektonik. Eigenthümlich ist übrigens die Behandlung des zweiten Hauptthemas, welches nicht direkt in Dominante und Tonica auftritt und dem in der Verarbeitung durchaus keine Berücksichtigung zu Theil wird.

Wir gelangen nun zum Andante *D*moll
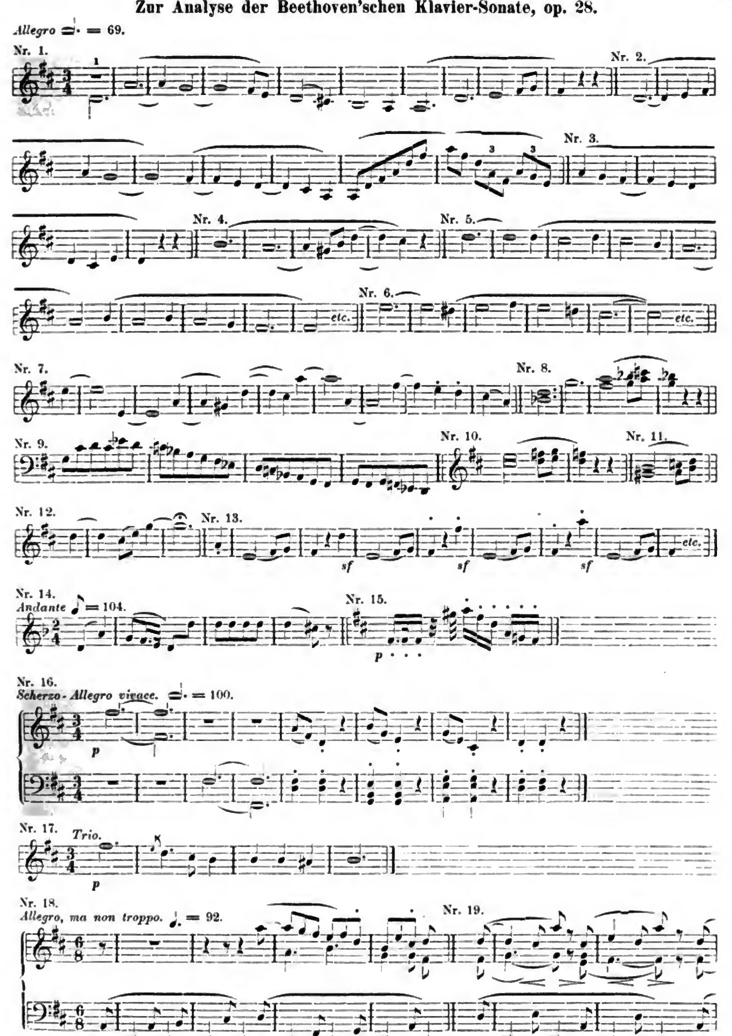
der Sonate. Dieses besteht aus drei sich eng aneinanderschliessenden zweitheiligen Liedformen. Das Thema der ersten (s. No. 14) wendet sich im ersten, wiederholten Theile von 8 Takten nach *A*dur. Der zweite hebt mit einem neuen Motive von zwei Takten an und entwickelt aus demselben durch Widerholung, theilweise Variirung, Anhänge, Verkürzungen und Verlängerungen einzelner Theile des Motivs einen Vordersatz von 8 Takten, welchem der Nachsatz mit dem Thema in der Tonica und einer melodischen Erweiterung am Schlusse sich anschliesst. Die dann folgende zweite Liedform steht in *D*dur und ist in zweimal 8 Takten streng aus dem Thema (s. No. 15) entwickelt. Der Componist wendet sich darauf wieder nach *D*moll zurück und bringt das erste Thema. Der zuerst wie im Anfange dieses Satzes auftretende erste Theil wird dann in Zweiunddreissigsteln variirt; dasselbe geschieht mit dem zweiten Theile, an welchem sich die Coda mit dem Thema ohne den bis dahin festgehaltenen Sechzehntelbass anschliesst. Nach dem dritten Takte des Thema's unterbricht eine Fermate auf dem Quintsextakkorde auf *G* den Fortgang. Der dritte Takt mit der darauf folgenden Fermate erklingen nun auf 5-6-*gis*. Dann folgt eine Anspielung auf das zweite Thema und eine Cadenz, welche zu dem leise ausklingenden *D*moll des Schlusstaktes führt.
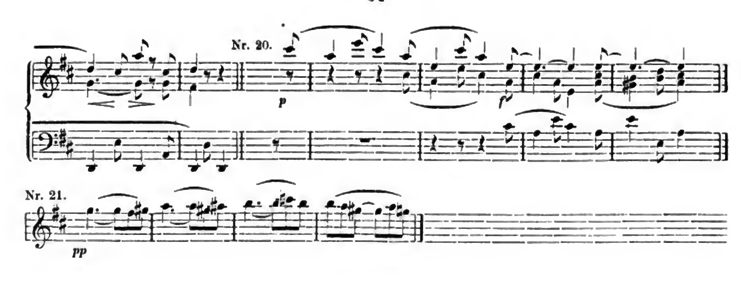
Der dritte Satz, ein Scherzo mit Trio, Allegro vivace ¾ (*D*dur, *H*moll), weist wiederum zwei zweitheilige Liedformen auf. Das Scherzo ist durchweg aus den das Thema repräsentirenden 8 Takten (s. No. 16) gebildet und zwar in so einfacher Weise, dass jeder Laie sich sofort durch den Augenschein davon überzeugen und dasselbe mit Leichtigkeit analysiren kann. Das Trio bietet das sehr seltene Beispiel eines canto ostinato. Derselbe (s. No. 17) erfährt dreimal eine kleine Veränderung in den beiden Schlussnoten, welche aus *ais*, *h* in *cis*, *d* verwandelt werden. Trotz dieses thematischen Zwanges ist die Harmonisation reich, und die Modulation entspricht in ungezwungenster Weise der Regel, welche von der Tonica *H*moll aus die Ausweichung nach der Parallele *D*dur und von dort die Rückkehr in die Tonica verlangt.

Das Finale, Allegro, ma non troppo ⁶⁄₈ *D*dur, bietet eine der instructivsten Rondoformen der klassischen Literatur. Auf dem Orgelpunkt der Tonica wiegt sich ein harmonischer Bass, über welchem später die ersten zwei Takte des melodischen Thema's (s. No. 18) erklingen. Dieser erste Satz wird wiederholt und es folgt dann, immer auf dem wiegenden Bass, ein anderes thematisches, in sich wiederholtes Motiv (s. No. 19), welches variirt wird und das Hauptthema abschliesst. Ein aus arpeggirten Akkorden bestehender Zwischensatz führt zu dem zweiten Thema, welches in der Oberdominante *A*dur auftritt. Dasselbe besteht eigentlich aus dem imitatorisch behandelten kleinen Motiv: *cis a e cis* (s. No. 20). Die vier das Thema bildenden Takte werden variirt wiederholt, durch viermalige Wiederholung des Schlusstaktes und eine in breiten Noten gehaltene Cadenz codificirt. Abermals zeigt sich ein über den Halteton *A* gebauter Zwischensatz von 8 Takten, welcher direct zu dem Hauptthema in der Tonica führt. Dieses erklingt, mit Hinzufügung einer kleinen Variante im 5. und 6. Takte, ganz wie im Beginn des Rondos. Der Componist bildet demnächst einen Zwischensatz aus der in die Oberstimme verlegten wiegenden Bassfigur und leitet zum dritten Thema (s. No. 21), welches in *G*dur durchaus polyphon und in der Art eines Fugato verarbeitet ist. Darauf begegnen wir wieder dem zweiten Zwischensatze mit dem Halteton *A*, jedoch etwas erweitert und in entgegengesetzter Bewegung. Zum dritten Male tritt das Hauptthema in der Tonica auf, es schliesst sich der erste Zwischensatz mit den Arpeggien daran, das zweite Thema folgt in *D*dur und noch einmal lässt sich der zweite Zwischensatz, diesmal aber auf dem Halteton *d* vernehmen. Er leitet zu der Coda über, welche in *G*dur auf dem wiegenden Bass beginnt, aber endlich zu einem Più Allegro quasi presto führt. Dieses schliesst das Finale mit einer Sechzehntelpassage über den in Octaven gesetzten wiegenden Bass des Hauptthema's glänzend ab. Blicken wir noch einmal auf diesen Satz zurück, so stellt sich die Rondoform desselben in Kürze folgendermassen dar:

Hauptthema. Tonica.
|
Zweites Thema. Oberdominante.
|
Hauptthema. Tonica.
|
Drittes Thema. Unterdominante.
|
Hauptthema. Tonica.
|
Zweites Thema. Tonica.
|
Coda auf Grundlage des thematischen Basses aus dem Hauptthema.

Zur Analyse der Beethoven'schen Klavier-Sonate, op. 28.





Musik-Aufführungen.

Berlin, 24. Januar.

Fräulein **Ida Bloch** spielte in ihrem am 13. d. M. im Saale des Hotel de Rome veranstalteten Concerte Stücke von Wagner, Taussig, Rubinstein, und im Verein mit den Herren Struss und Philippsen ein Trio (H-moll) von Eckert. Die Dame besitzt eine gute Technik und einen kräftigen, häufig zu kräftigen Anschlag. Technik und Kraft des Anschlages — wie wenig ist dies den Anforderungen gegenüber, welche wir an die vollkommene Ausführung eines Tonstückes zu stellen berechtigt sind. Ist derjenige, welcher fliessend lesen kann, schon ein Recitator, darf der Schnellläufer auf den Namen eines Künstlers Anspruch machen, vermag die kräftige Faust des Paukenschlägers einen göttlichen Funken in uns zu entzünden? — — Beseelte Technik, veredelte Kraft, die sich mit Mildem zu schönem Bunde einigt, Einsicht in die Gesetze und Regeln der Kunst, gebildeter Geschmack und warmes Gefühl für alles Edle und Schöne — das sind die Eigenschaften eines Künstlers, dessen Stirn der Genius mit geweihtem Kusse berührt, und der allein im Stande ist, unsern Geist zu erheben und zu veredeln. Dies aber vermag Frl. Bloch und ihr Spiel nicht.

— „Wie anders wirkt dies Zeichen auf uns ein" — nämlich das Concert, welches die Herren Dr. **Bischoff** und Königl. Kammermusiker **Gustav Holländer** am 17. d. M. im Saale des Hotel de Rome veranstaltet hatten. Hier alles fein musikalisch erfasst und dargestellt, hier Virtuosität im Dienste wahrer Kunst, hier alles von Herzen kommend und deshalb zu Herzen gehend. Eine ganz besondere Anziehungskraft übte dies Concert ausserdem noch durch Vorführung einiger werthvoller neuer Compositionen aus. Die Sonate für Klavier und Bratsche (Viola) von Fr. Kiel ist so voller Anmuth und Frische, als käme sie aus dem übersprudelnden Herzen eines Jünglings, dabei so kunstvoll und in der Entwickelung so fliessend gestaltet, als wäre sie dem vielerfahrenen Haupte eines Greisen entsprungen. Das Andante mit seiner herzinnigen, ganz volksthümlichen und so edlen Melodik dürfte in den Werken der Neueren kaum seines Gleichen finden, es schmeichelte sich förmlich ein in die Herzen der Hörer. Herr Dr. Bischoff spielte ferner ein Impromptu von Th. Kullak, eines der ansprechendsten Salonstücke, nicht nur derjenigen, welche der Componist schon geschaffen, sondern dieser Gattung überhaupt. Es gewährte unter Dr. B.'s leichter und gewandter Hand dem Ohre den angenehm prickelnden Reiz, welchen der Champagnerschaum dem Gaumen gewährt. Es ist keine geringe Gabe, welche der Autor mit diesem Stücke dem zur Errichtung eines Denkmals für Bellini herauszugebenden Album beigesteuert hat. Noch über eine Neuheit bleibt zu berichten, über ein Lied ohne Worte von Emil Büchner, ein fein gearbeitetes, poetisch empfundenes Stück, eins der fünf bei Kahnt erschienenen Klavierstücke des Genannten, welche bei ihrem Erscheinen von der Kritik einstimmig als erfreuliche Bereicherung der Klaviermusik-Literatur begrüsst wurden. Frl. Kierschstein haben wir schon besser singen hören, als in diesem Concerte.

— Der zweite Cyclus der **Helmich-Nicodée**'schen Montagsconcerte wurde am 20. d. M. mit einem Quartett von Saint-Saëns für Klavier und Streichinstrumente eröffnet. Das Werk fesselt mehr durch äussere Mache als durch Eigenart des Inhalts. Stücke aus Jensens Hochzeitsmusik und sehr ansprechende Walzercapricen des Herrn Nicodée à 4 ms., wurden von den Herren Nicodée und Rhenius sicher im Zusammenspiel und fein musikalisch vorgetragen. Frau Schuch-Proska aus Dresden, die Sängerin des Abends leistete im Vortrage von Liedern und der Coloratur-Arie: „Una voce poco fa" sehr Anerkennenswerthes.

Am 21. d. M. gelangte **Richard Wüerst's** neue Oper: Die Offiziere der Kaiserin, Text von Ernst Wichert, im Königl. Opernhause zur erstmaligen Aufführung. Der Componist steht uns und unserem Blatte zu nahe, um ein ganz unpartheiisches Urtheil,

wie wir es unsern Lesern schuldig sind, über sein Werk fällen zu können, und so geben wir in Nachstehendem das eingehende Urtheil, welches der Königl. Musikdirektor H. Truhn im Tageblatt über die Musik der Oper veröffentlicht hat,

„Die Ouvertüre beginnt mit einem kräftigen, aufgeweckten Motiv à la marcia in Es-dur, das bald von einer melancholischen Volksweise (C-moll) abgelöst wird, die im Verlauf der Oper, gleichwie „des Sommers letzte Rose“ in Flotows Martha mehrfach wiedererscheint; ebenso ist das zweite, liebliche Thema des Allegros der Ouvertüre mit einer, dem Tenor zugetheilten Kantilene (Akt II.) identisch. In der Introduction des ersten Aktes macht der Männerchor „Jungfrau Marie“ etc., der ohne Accompagnement gesungen wird, eine ganz entsprechende Wirkung. Ein Kamerad des Lieutenant Koltoff, Lapinsky, der das Genre des Bonvivant-Liebhabers in der Oper vertritt, während Koltoff überwiegend sentimental ist, besitzt ein „Heirathslexikon“, aus dem Koltoff, der in Spielschulden steckt, sich eine reiche Partie herauslesen soll. Die hier einschlägige Arie des Bonvivant Lapinsky: „Auf jeder Seite, in voller Breite, steht eine Schöne mit Notabene“ etc. ist charmant componirt, wurde von Herrn Krolop vorzüglich gesungen und errang den ersten vollen und bedingungslosen Beifall des Auditoriums. Wir wollen hier gleich bemerken, dass Herr Krolop überhaupt, sowohl als Sänger, wie als Darsteller den Siegespreis des Abends davontrug. Der zweite Akt, im Salon der Fürstin Mentschikoff, die hier ohne Oberkörperuniform, ganz als grande dame erscheint, beginnt mit einem sehr hübschen Chor antichambrirender Herren und Damen (Es-dur zwei Viertel-Takt) dem ein kolorirtes Arioso des Ceremonienmeisters der Kaiserin, das von Herrn Salomon mit Geschmack und Grazie vorgetragen wurde, folgt. Die grosse Scene und Arie der Fürstin, die zu den Texteswörten: „Nun soll nach langer Winterzeit ein neuer Frühling mir erblühen“ u. s. w. eine ansprechende Melodie aufnimmt, würde zu grösserer Geltung gekommen sein, wenn Fräulein Lehmann an diesem Abende besser disponirt gewesen wäre; umsomehr ist die Energie anzuerkennen, mit der die Künstlerin das widerspenstige Organ zwang, trotzdem seine Pflicht zu thun. In der Scene mit der nun auftretenden Sophie Narischkin kommt es zu einem Wechselgesang mit dem weiblichen Major Lubina, der lebhaften Beifall errang. Das Duett der beiden Damen wird durch eine Serenade unterbrochen, die auf Lapinsky's Veranlassung das Musikkorps des simbirskischen Regiments der Fürstin Mentschikoff — Major Lubina — darbringt. Die Fürstin ist über den ungeheuerlichen Spektakel ausser sich, aber Lapinsky versichert dem Major vom zarten Geschlecht, dass seine Truppe, die Musik vom Regiment Simbirsk, die beste in ganz Petersburg sei.

Dieses, im Fortissime daherrasselnde Tohuwabohu der simbirskischen Hautboisten ist Wüerst ganz famos gelungen und die ganze Scene macht einen drastisch komischen Effekt. Das darauffolgende Liebesduett zwischen der Narischkin und Koltoff birgt einige gemüthvolle Klänge und wurde von Fräulein Grossi und Herrn Ernst durchaus beifallswerth vorgetragen. Noch grösseren Beifall fand ein originelles Lied mit Chor (Akt III), das durch den lebendigen, charakteristischen Vortrag des Herrn Krolop zu durchschlagender Wirkung kam und dacapo verlangt wurde. Auch das schon erwähnte Ballet „Das Urtheil des Paris“, zu dem Wüerst eine recht graziöse und ansprechende Musik geschaffen, gefiel ausnehmend, obwohl es der Majorität der Zuschauer befremdend erscheinen mochte, die Göttinnen Juno, Minerva und Venus in kolossalen Reifröcken mit entsprechenden gepuderten Perrücken auftreten zu sehen.“

Wie wir hören, hat der Componist den Schluss des vierten Aktes, der etwas matt verlief, geändert und einige Längen gestrichen. Wir sind überzeugt, dass diese Aenderungen die Wirkung der Oper noch erhöhen werden. Emil Breslaur.

Glasgow. Das letzte Concert der Saison, welches unter Dr. Hans v. Bülow's Leitung in dem neuen Musik-Saale stattfand, hatte eine Zuhörerschaft versammelt, wie sie sich zahlreicher niemals vorher in diesen Räumen zusammengefunden hatte. Die Thüren mussten lange vor Beginn des Concerts geschlossen werden, und Hunderte waren gezwungen umzukehren, weil sie nicht mehr eingelassen werden konnten. Im vorhergegangenen Concerte war eine eigenthümliche Art von Abstimmung in's Werk gesetzt worden. Die Anwesenden nämlich erhielten eine Liste, auf welcher die 83 bisher in diesen Concerten zur Aufführung gebrachten Nummern angegeben waren. Jeder hatte davon drei Nummern zu bezeichnen, deren Ausführung er für das letzte Concert wünschte. Diese Abstimmung ergab nun folgendes Resultat:

Ouvertüre zum Tannhäuser	R. Wagner	279	Stimmen.
Menuett für Streichorchester	Bocherini	81	„
Fantasie über ungarische Melodien für Klavier u. Orchester	Liszt	105	„
Ouvertüre zu Rob Roy	Foster	94	„
Grand Duo concertante für zwei Klaviere	Saint Saëns	95	„
Ouvertüre zur Zauberflöte	Mozart	100	„
Fragment aus der Abschieds-Sinfonie	Haydn	113	„
Sextett, die Dorfmusikanten	Mozart	117	„
Ouvertüre zu Zampa	Herold	95	„
Fantasie über schottische Lieder für Klavier u. Orchester	Moscheles	126	„
Scherzo u. Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum	Mendelssohn	131	„
Ouvertüre zu Wilhelm Tell	Rossini	213	„

Die Ausführung dieser Compositionen war vorzüglich. Durch besonderen Beifall wurde die von Dr. H. v. Bülow gespielte Fantasie über schottische Melodieen ausgezeichnet. Eine Pflicht bleibt noch zu erfüllen, nämlich dankbar die Güte des Herrn Bechstein aus Berlin anzuerkennen, welcher zwei grosse Flügel für Dr. H. v. Bülow und Mrs. Beesley hergesandt hatte. Diese Instrumente besitzen eine seltene Kraft und Fülle, und haben nicht wenig dazu beige-

tragen, den guten Ruf, welchen die Klavier-Fabrikation unserer deutschen Vettern hier geniesst, zu befestigen.

Dr. Hans v. Bülow verliess Sonnabend unsere Stadt, um nach London zu gehen.

Von hier und ausserhalb.

Wir erhalten soeben die Statuten des Vereins der Wiener Musiklehrer und -Lehrerinnen nebst dem „Entwurf einer umfassenden und geordneten Darstellung aller bei der Beurtheilung des Musikunterrichts, seiner Erfolge und des Inhaltes einschlägiger Lehrwerke maassgebenden Faktoren". Wir werden uns demnächst eingehend mit diesen interessanten Schriftstücken beschäftigen.

— Am 3. Februar veranstaltet der hiesige Wagner-Verein ein historisches Concert mit folgendem Programm: 1. Robin und Marion, das erste Bühnen-Musikwerk von Adam de la Hale (1282); die Kostüme werden im Geiste der Zeit unter Professor Döpler's Leitung angefertigt. 2. Altdeutsche Lieder aus dem 15. und 16. Jahrhundert in der Bearbeitung von Wilhelm Tappert. 3. Ballade für Singstimmen mit Tambourin aus dem Jahre 1582. 4. Das erste brillante Violinsolo von Jakob Walter aus dem Jahre 1688. Von dieser Nummer bis zur fünften findet allerdings ein kleiner Sprung statt, denn diese bringt das Quartett der Rheintöchter und des Siegfried aus der Götterdämmerung. — Für die nächsten musikalischen Abende sind weitere Fragmente der Nibelungen und zwar zunächst der erste Akt des Siegfried in Aussicht genommen.

— „Wir sind in die Lage versetzt, einen Brief Richard Wagners an seinen gegenwärtig wieder in London befindlichen Freund August Wilhelmj publiciren zu können, der mehr als in einer Beziehung in weiteren Kreisen Interesse erregen wird. August Wilhelmj hat sich durch seine Thätigkeit für die „Wagner-Concerte" in London mancherlei Anfeindungen zugezogen. Besonderes Aufsehen erregten namentlich die Angriffe, welche jüngst Hans von Bülow in einem Leipziger Musikblatt gegen August Wilhelmj verübt hat und welche zu dem Gerüchte Anlass gaben, dass R. Wagner mit A. Wilhelmj zerfallen sei. Hiervon nun hörte Ersterer in Bayreuth und schrieb sofort nachstehende Zeilen an seinen Freund, seinen eifrigsten Förderer in England, wie die „Times" August Wilhemj nennen: „Liebster Freund! So erfahre ich doch einmal wieder mit Sicherheit, wo Sie sind; da ich keine Zeitung lese, erfahre ich immer nur konfuse Gerüchte, die mich bis jetzt daran verhinderten, Ihnen eine junge Neufoundländer Hündin zuzuschicken, welche Ihrer berühmten Hundezüchterei grosse Vortheile versprechen dürfte. — Dass ich Sie in London in „Volkers" Amt fungiren weiss, freut mich um der Leute willen, welche das Glück haben, Ihnen zuhören zu können, und ich wünschte nur, dass Bayreuth eine ähnliche Anziehungskraft für Sie hätte. Kämen Sie bald einmal zu uns, so hätten Sie zwar kein grosses Publikum, aber auch all' das Scheussliche würde Ihnen fern bleiben, was ein solches im Schlamme mit sich führt. — Ich höre wirklich, dass man Ihnen allerlei Unsinnigkeiten und Unfläthereien andichtet; hoffentlich lassen Sie sich dadurch nicht berühren: was wollen Sie von Leuten erwarten, welche selbst wenn es ihnen Nutzen brächte, nicht ehrlich sein können? — — Nehmen Sie sich ein Beispiel an mir und verzagen Sie niemals; während Jene Schmutz anhäufen, haben wir etwas Besseres zu thun, als ihnen zuzusehen. Das ist — sehr wohl erwogen! — nicht der mindesten Beachtung werth. — Wer seine Kunst versteht, wie Sie, lieber Wilhelmj, — wer seinen Freunden ist, was Sie ihnen sind, hat nach Nichts zu fragen! Aber immer müssen Sie gute Laune haben, namentlich wenn Sie zur Geige greifen — — — Herzlich freut mich die Anmeldung Ihres baldigen Besuches; führen Sie ihn ja aus! Von Herzen Ihr stets ergebener Richard Wagner. Bayreuth, 22. Dezember 1877."

(Neues Wiener Tageblatt.)

Glasgow. Herrn Dr. Hans v. Bülow wurde während seines letzten Concerts ein elfenbeinerner, mit Silber ausgelegter Taktstock — oder wenigstens, da er nicht fertig geworden war, die Zeichnung zu demselben feierlichst überreicht. Es sollte dies eine besondere Anerkennung für die Verdienste sein, welche sich der Künstler um die Leitung der jetzt beendeten Orchesterconcerte erworben. Die Mitglieder des Comitees und Orchesters hatten sich während der Pause des Concerts in den nördlichen Theil des Saales begeben. Mr. Matheson wandte sich an Dr. v. Bülow, ergriff das Wort und sprach: Das Glasgower Fest-Comitee, dessen Vorstand ich zu sein die Ehre habe, kann von Ihnen nicht scheiden, ohne Ihnen seine hohe Befriedigung über die ausgezeichnete Leitung der mit diesem Abend endigenden Concerte auszusprechen. Und da Ihr Taktstock in hervorragender Weise dieser glänzenden Ausführung zugesellt war, so wünschen wir durch einen solchen auch symbolisch unsrer Verehrung und unsrem Entzücken Ausdruck zu verleihen. Ich bin durch das Comitee beauftragt, Sie zu bitten, den elfenbeinernen Taktstock, welcher nach der schönen Zeichnung Mr. Sellars gearbeitet wird, anzunehmen. Es bleibt uns nur noch übrig, Ihnen, mein Herr, zu danken für Ihre grosse und unschätzbare Mühe und Ihnen eine gute und angenehme Reise nach Ihrer fernen Heimath zu wünschen. (Beifall.) Ich füge hinzu, dass der Taktstock folgende Inschrift trägt: „Dem Dr. Hans v. Bülow durch das Glasgower Fest-Comitee dargebracht zur Erinnerung an die bewundernswürdigen musikalischen Erfolge, welche die Glasgower Orchester-Concerte 1877—1878 unter seiner Leitung errungen haben." Dr. H. v. Bülow entgegnete: Gestatten Sie mir Ihnen in einigen wenigen Worten meinen Dank

für Ihre Güte auszusprechen. Ich bin leider kein Redner und gerade jetzt überwältigt mich Ihre grosse Güte. Bitte empfangen Sie den Ausdruck meiner Hochschätzung, welche ich für ein Comitee empfinde, welches die Kunst in so freigebiger Weise zu befördern sucht. Sie waren so gütig, der Dienste zu gedenken, welche ich diesen Concerten gewidmet, aber ich bitte Sie, daran zu denken, dass, wenn die Concerte allein von mir abgehangen hätten, der Erfolg wohl ein anderer gewesen sein würde, als der, welchen sie errungen. Ich bin Pianist und Dirigent, aber, was kann ein armer Pianist thun, wenn er sich nur auf seinen Bechstein oder Broadwood verlassen muss, und was könnte ich als Dirigent geleistet haben ohne die hervorragenden Künstler, welche Sie die Güte hatten mir zuzugesellen? (Beifall.) Den Taktstock, den Sie mir gütigst verehrt haben, nehme ich an als angenehme Erinnerung an die Stadt Glasgow und an die ausgezeichneten Künstler, welche ich die Ehre hatte, meine Mitarbeiter bei gemeinsamem Streben zu nennen. (Lauter Beifall.)

Die Gesellschaft begab sich darauf in den Concertsaal zurück.

Königsberg i. Pr. Fräulein Beate Wüerst, eine junge, talentvolle Sängerin, Schülerin ihrer Mutter, der Frau Franziska W., sang hier im letzten Concerte der Sing-Akademie die Hanne in Haydn's Jahreszeiten und errang einen glänzenden Erfolg.

Leipzig. Frau Dr. Clara Schumann sollte bei dem nächsten Gewandhausconcert ihr fünfzigjähriges Jubiläum feiern, da die gefeierte Künstlerin vor 50 Jahren zum ersten Male im Gewandhause vor die Oeffentlichkeit trat. Leider hat die Künstlerin der Einladung nicht Folge geben können und wird im Gewandhausconcerte zum Bedauern der Leipziger nicht mitwirken.

Wien. (Verein der wiener Musiklehrer und Musiklehrerinnen.) Im Schoosse dieses Vereines, der in seiner letzten Generalversammlung „Vereinsschulen" mit einheitlichem Lehrplane zu errichten und im Sinne des letzteren wirkende „Hauslehrer" und „Hauslehrerinnen" zu bestellen beschloss, finden gegenwärtig Berathungen über das alle Zweige des Musikunterrichtes umfassende „neue Universal-Lehrsystem" statt.

Bücher und Musikalien.

Carl Kossmaly. Meditation über das 3. Präludium aus dem II. Theil des wohltemperirten Klaviers von J. S. Bach, für Pianoforte oder Harfe und Violine (oder Flöte oder Cello) mit Begleitung von Orgel oder Harmonium ad libitum. Berlin. Carl Simon.

Es kann hier nicht der Ort sein, zu untersuchen, inwieweit das Genre, welches der begabte Gounod mit seiner (leider bis zum Ueberdruss gehörten) Meditation über das I. Präludium aus dem wohltemperirten Klavier schuf, Berechtigung habe. Genug, Gounod hat schon vor Kossmaly seine Nachahmer gefunden (Moscheles, Papendik u. A.). In Betreff der vorliegenden Meditation müssen wir sagen, dass sie an sinnlichem Reiz der Gounod'schen Arbeit nachsteht, dafür aber mehr im Bach'schen Geiste gehalten ist. E. R.

Winke und Rathschläge.

Zu dem neuen Bohrer'schen Handleiter. Es ereignet sich öfter, dass Klavier-Schüler die richtige Handhaltung sich nicht zur Gewohnheit machen können; namentlich hebt oder senkt man das Handgelenk, wodurch die wünschenswerthe ebene Linie vom Armgelenk bis zum Fingerknöchel gestört wird. Der Lehrer ist dabei genöthigt, beständig festzuhalten oder neu zu ordnen, was sich nicht willig fügt und dabei noch die Fingerstellung zu überwachen; was dann der Schüler auf diese Weise in der Lection gelernt hat, verdirbt er häufig wieder in der lässig oder ungeschickt betriebenen Privatübung. Unter solchen Umständen vermag der „Handleiter", so, wie er durch Bohrer's sinnreiche Erfindung gegenwärtig hergestellt worden ist, eine gute Nachhülfe zu gewähren, indem er die richtige Handstellung, die der Lehrer angeordnet hat, auch in dessen Abwesenheit festhält und so viel nutzlose Zeit- und Mühe-Verschwendung spart. Auch ist der Mechanismus noch besonders empfehlenswerth da, wo etwa einem Anfänger keine feste, wirksame Lehrkraft zu Gebote steht oder wo er vielleicht, fern von der Stadt, nur nach einer Klavierschule unterrichtet wird, in solchen Nothfällen vertritt der Bohrer'sche Handleiter den Lehrer beziehungsweise wirksam. Louis Köhler.

Meinungs-Austausch.

Geehrter Herr Redakteur!

Wie ich glaube, hat schon Jeder, der Klavierunterricht ertheilt, die Erfahrung gemacht, dass es eine sehr schwierige und nicht gerade angenehme Aufgabe ist, in den Musikalienhandlungen für die Schüler Klavierkompositionen auszusuchen, die sich einerseits für den Unterricht eignen, also claviermässig und instruktiv geschrieben, und andererseits die nicht hoch genug anzuschlagende Eigenschaft besitzen müssen, dem Schüler Freude zu bereiten. Ueber den ersten Punkt wird jeder intelligente Lehrer beim Durchsehen neuer Kompositionen nicht lange in Zweifel bleiben, obwohl auch hier hinsichtlich des Schwierigkeitsgrades Irrthum nicht zu den Seltenheiten gehört, namentlich wenn die hierzu gegebene Zeit eine beschränkte ist. Viel grössere Schwierigkeit bietet aber der zweite Punkt, weil erfahrungsmässig Vieles, was gut und schön aussieht, nachher in der Praxis sich als solches nicht bewährt. Der Schüler verwendet dann seinen Fleiss auf ein Stück, das ihm keine Freude bereitet, und verliert schliesslich die Lust am Studium. Die Sache wird aber noch viel schlimmer dadurch, dass unter den Kompositionen, welche eine Musikalienhandlung dem Lehrer zur Auswahl vorlegen kann, oft zu viele sind, die mit dem eigenen Interesse der Handlung in zu nahen Beziehungen stehen. Hieraus entsteht aber der Uebelstand, dass andere Werke, bei denen diese Beziehungen nicht vorhanden sind, oft Jahre hindurch an einem Orte unbekannt bleiben, weil die Möglichkeit, sie kennen zu lernen, nicht gegeben ist. Dem Zufall ist es dann anheim gegeben, ob ein gutes Klavierstück an einem Orte bald nach Erscheinen oder erst nach mehreren Jahren bekannt wird. Diesem Uebelstande könnte abgeholfen werden, wenn jeder Lehrer es sich zur Pflicht machte, das, was er von guten und gern gespielten Klavierstücken in seiner Praxis hinlänglich erprobt hat, der Redaktion des „Klavierlehrers" mitzutheilen. Letztere müsste dann eine Rubrik einrichten, etwa mit der Ueberschrift: „Verzeichniss von guten und hübschen Klavierkompositionen, die sich beim Unterricht bewährt haben." — Dieses Verzeichniss könnte in drei Abtheilungen eingetheilt werden:

I. Stücke ohne Octavenspannung.

Hier würden etwa drei Abstufungen zu verzeichnen sein, z. B.:

1. Stufe Clementi's Sonatinen,
2. „ Mozart's kleine C-dur-Sonate,
3. „ Raff, Fabliau, op. 75, oder dergl.

II. Stücke mit Octavenspannung. Hier würden wohl 5—6 Abstufungen folgen müssen, unter namentlicher Berücksichtigung der leichteren Klavierstücke.

III. Vierhändige Stücke, mit etwa 3 oder 4 Abstufungen.

Wenn in jeder Nummer Ihrer Zeitschrift für jede Stufe der drei Abtheilungen auch nur ein einziges Stück genannt würde, welches nach genauer Prüfung von Seiten der Redaktion als „gut und praktisch bewährt" bezeichnet werden kann, so würde den Lehrern hierdurch allmählig ein ganz bedeutendes Material für den Unterricht erwachsen, und alles Suchen und Experimentiren mit zweifelhaften Sachen wegfallen. Es versteht sich von selbst, dass hierbei mit der grössten Strenge zu Werke gegangen werden müsste; nichts dürfte genannt werden, was sich nicht vollkommen bewährt hat. Die gehandhabte Strenge würde zur Folge haben, dass das Vertrauen zu diesen Mittheilungen immer mehr geweckt würde. Ohne befürchten zu müssen, in seinen Erwartungen getäuscht zu werden, würde schliesslich jeder Lehrer die bezeichneten Sachen kommen lassen. — Die Verleger könnten ebenfalls Klavierstücke ihres Verlages bezeichnen, resp. zur weitern Prüfung an die Redaktion einsenden, wenn als Thatsache mitgetheilt werden kann, dass dieselben sich beim Unterrichte bereits bewährt haben. Die Prüfung von Seiten der Redaktion wäre in allen Fällen erforderlich, denn ohne dieselbe könnten mitunter Stücke zur Aufnahme gelangen, die wegen ihres trivialen Inhalts als Unterrichtsmaterial zu verwerfen sind. — Ferner würden nicht nur neu erschienene, sondern auch ältere Kompositionen aufzunehmen sein, denn unter den jetzigen Verhältnissen kann z. B. ein in Wien, Stuttgart oder München erschienenes Klavierstück in Berlin und ganz Norddeutschland als neu gelten, während es in süddeutschen Städten schon seit Jahren bekannt ist. — Diese ganze Einrichtung wäre gleichzeitig ein vorzügliches Mittel, um dem leichtsinnigen Veröffentlichen von Klavierkompositionen, welche für den Unterricht nur schädlich sind, Einhalt zu gebieten. Andererseits würde aber hierdurch den wirklich guten Kompositionen von Anfang an die ihnen gebührende allgemeine Verbreitung verschafft. Dass jeder Lehrer hierzu freundlich die Hand bieten würde, glaube ich mit Bestimmtheit erwarten zu können. Ihre Zeitschrift würde aber hierdurch der Centralpunkt werden, an welchen jeder Lehrer seine eigenen praktischen Erfahrungen in dieser Beziehung mittheilt, und von welchem jeder Lehrer die Erfahrungen von Tausend andern Kollegen zur eigenen Kenntnissnahme empfängt. — Das Interesse an der Sache wäre daher ein gemeinsames.

Es sollte mich sehr freuen, wenn das hier Angeregte zur Verwirklichung gelangte.

Mit bekannter Hochachtung

Aloys Hennes.

Wir begrüssen den Vorschlag des Herrn Hennes mit aufrichtiger Freude, zumal wir uns selbst bereits mit der Ausarbeitung eines ähnlichen Planes beschäftigt haben. Die Ausführung desselben wird Lehrern und Lernenden grosse Vortheile gewähren und wollen wir schon in der nächsten Nummer unsers Blattes die neue Rubrik eröffnen. Demzufolge ersuchen wir unsre geehrten Kollegen und Kolleginnen, uns werthvolle Musikalien, welche sich bereits beim Unterricht bewährt haben, namhaft zu machen, wir werden diejenigen, welche uns davon unbekannt sind, nochmals einer strengen Prüfung unterziehen, und falls sie den oben angedeuteten Anforderungen entsprechen, unsrer Rubrik einverleiben. E. B.

Anregung und Unterhaltung.

Um das Jahr 2300 v. Chr., so erzählen die chinesischen Geschichtsbücher, regierte der vortreffliche Kaiser Tschun. Derselbe gab seinem musikkundigen Diener Quei folgenden, die Veredlung der Musik betreffenden Auftrag:

Lehre die Kinder der Grossen, damit sie

durch Deine Sorgfalt gerecht, milde und verständig werden — stark ohne Härte, ihres Ranges Würde ohne Stolz und Anmassung behaupten. Diese Lehren wirst Du in Gedichten ausdrücken, damit man sie nach passenden Melodien singen könne. Die Musik soll dem Sinne der Worte folgen, lasse sie einfach und natürlich sein, denn eine leere und weichliche Musik ist zu verwerfen. Musik ist Ausdruck der Seelenempfindung — ist nun die Seele des Musikers tugendhaft, so wird auch seine Musik edlen Ausdrucks voll sein und die Seelen der Menschen mit den Geistern des Himmels in Verbindung setzen.

Weibische und weichliche Musik führt zur Sittenlosigkeit. Ambros.

Antworten.

Herrn Stadtmusikdirector Brandner, Kronstadt in Siebenbürgen. Betrag für ein Jahresabonnement erhalten. Die Zeitung wird Ihnen durch unsern Herrn Verleger schon zugegangen sein. Bitten uns Herrn Ritter v. Pl. bestens zu empfehlen. — **Herrn Tuma, Vorstand des Vereins Wiener Musik-Lehrer und -Lehrerinnen, Wien.** Soll in Kurzem geschehen. — **Frl. Anna Morsch, Verden.** Sendung erhalten. — **Herrn Dr. Clemens Sehl, Glasgow.** Schönen Dank für die Mittheilungen. — **Herrn S. Deutsch, Moskau.** Frau Dr. Clara Schumann wohnt hier: In den Zelten 11. — **Frau Prof. Luise Carl, Rom.** Kleine, interessante Mittheilungen sehr erwünscht. Gruss. — **Herrn J. H. Bonewitz, Wien.** Bitten sehr um Uebersendung des Aufsatzes. Es wird mit demselben nach Wunsch verfahren. Näheres brieflich.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 4. **Berlin, 15. Februar** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die inkonsequente Benennung: „reine" Quarte und „reine" Quinte.

Von **F. J. Kunkel.**

Es hat wohl schon Jedermann, mehr oder weniger die Erfahrung gemacht, dass wir uns in vielen Dingen von einer alten, liebgewordenen Gewohnheit nur sehr schwer zu trennen vermögen; und dieses Festhalten am Hergebrachten erstreckt sich dann selbst bis ins Wissenschaftliche hinein, wovon denn auch unsere musikalische Kunst nicht verschont blieb. Ist die Sache auf Wahrheit und gesunder Logik gegründet, so wird es keinem vernünftigen Menschen einfallen, das allgemein als richtig Anerkannte und Bewährte „über Bord zu werfen"; dagegen zeugt es aber von Nachlässigkeit und geistiger Erschlaffung, oder gar von förmlicher Gedankenlosigkeit, wenn man fortwährend an dem offenbar Unrichtigen und Falschen sich anklammert und somit „den Zopf hinten hängen" lässt.

Zu den auffälligsten Erscheinungen dieser Art gehört es aber, wenn ein alter griechischer Gelehrter unrichtige Thesen aufgestellt hatte, die Jahrhunderte lang von den Herren Autoren ohne nähere Prüfung, ja, ohne die geringste Ueberlegung nachgeschrieben werden. So habe ich in § 54 (Anmerkung) meiner kleinen, vor einigen Monaten erschienenen Schrift: „Das Tonsystem in Zahlen etc.", einen von Pythagoras aufgestellten unwahren Lehrsatz erwähnt, der nach und nach über zweitausend Jahre lang in den verschiedensten gelehrten Werken unbedenklich aufgenommen wurde, bis im vorigen Jahrhundert der verdienstvolle Akustiker Euler die Unrichtigkeit des Lehrsatzes zur Evidenz nachgewiesen hatte.

In gleicher Weise, wenn auch von untergeordneter Bedeutung, da es sich nicht um einen unrichtigen Lehrsatz, sondern nur um eine inkonsequente Benennung handelt, verhält es sich mit der oben rubricirten Bezeichnung: „reine" Quarte und „reine" Quinte, — welche Bezeichnung, wenn auch nicht von Pythagoras herrührend, dennoch sehr alten Ursprungs ist, und die, obgleich vor länger als 50 Jahren von unserm musikalischen Reformator, Gottfried Weber, berichtigt wurde, doch hier und da noch beibehalten wird.

Bekanntlich hat man für die Bestimmung der Intervalle in ihren Hauptnamen das Liniensystem zu Grunde gelegt, wonach dann zwei Noten, auf gleicher Stufe stehend, Prime, jene auf zwei unmittelbar neben einander gelegenen Stufen Sekunde etc. etc., genannt werden; z. B.:

c. c.	*d.* *c.*	*e.* *c.*	*f.* *c.*
Prime.	Sekunde.	Terz.	Quarte.
g. *c.*	*a.* *c.*	*h.* *c.*	$\overline{\overline{c}}$. *c.*
Quinte.	Sexte.	Septime.	Oktave.

Diese Intervalle werden dann nicht nur von dem Grundtone einer Leiter ausgehend bestimmt und benannt, sondern wir können von jeder Stufe aus, in einer und derselben Leiter, sämmtliche Intervalle bilden; so ist z. B. *d-e*, auf der zweiten Leiterstufe in C-dur, auch eine Sekunde, *-e-g,* auf der dritten Stufe, eine Terz, *-f-h*, auf der vierten Stufe, eine Quarte etc., etc., wonach wir in der Reihe der sogenannten natürlichen oder Stammtöne

— gleichbedeutend mit der C-dur-Tonleiter — 56 Intervalle aufstellen können.

Haben wir auf dem Liniensystem die Intervalle in ihren Hauptnamen bestimmt und in Noten dargestellt, so werden wir bei näherer Untersuchung auf der Tastatur finden, dass sämmtliche Intervalle gleichen Namens von zweierlei Grössen sind und dieselben je um einen sogenannten halben Ton von einander differiren, mit Ausnahme der Prime und der Octave, die nur je in einerlei Grösse erscheinen. Dieser Unterschied der Intervalle von zweierlei Grösse wurde nun naturgemäss mit den Bestimmungswörtern gross und klein bezeichnet; aber man machte bei der Quarte und der Quinte die sonderbare Ausnahme, indem man der kleinen Quarte und der grossen Quinte die Nebenbezeichnung rein beilegte; und endlich bezeichnete man die natürliche grosse Quarte (*f-h*) als eine übermässige Quarte und die natürliche kleine Quinte (*h-f*) als eine verminderte, auch falsche etc. Quinte, während doch diese letzteren Bezeichnungen, „übermässig und vermindert", nur für die durch Erweiterung je der grossen, und resp. durch Verengerung je der kleinen Intervalle entstandenen Tonverhältnisse im Gebrauche sind, und zu deren Darstellung jederzeit besondere Versetzungszeichen nothwendig werden.

Da, wie bereits oben bemerkt, die Prime und die Octave nur in einerlei Grösse erscheinen, so behielt G. Weber die Bezeichnung rein für diese beiden Intervalle bei; denn das Wort rein ist hier nur in dem Sinne, wie allein, ungemischt, einerlei etc., aufzufassen und nicht als Gegensatz von falsch, unrein etc., da ja in der Musik überhaupt alle Töne, und somit auch alle Intervalle, in ihrer Art rein sein müssen, d. h. sie müssen in ihrer akustisch-richtigen Tonhöhe stehen, sondern sie müssen auch von allen vibrirenden, lärmenden und schnarrenden, das Ohr verletzenden Nebengeräusch frei sein, wenn sie musikalisch verwendbar sein sollen.

Sieht man nun von den leitermässigen sieben Primen und sieben Oktaven ab, so erkennt man, dass bei allen übrigen Tonverhältnissen je die grossen und kleinen Intervalle der Zahl nach einander ungleich gegenüberstehen; wir haben nämlich 5 grosse und 2 kleine Sekunden, 3 grosse und 4 kleine Terzen, 1 grosse und 6 kleine Quarten, 6 grosse und 1 kleine Quinte, 4 grosse und 3 kleine Sexten, 2 grosse und 5 kleine Septimen. Stellt man diese 42 Intervalle in einer Tabelle auf, so bilden die in den Kolonnen auf- und absteigenden, abwechselnd theils geraden, theils ungeraden Zahlen, nicht nur eine äusserst interessante Symmetrie, sondern sie sind auch geeignet, die Klassifikation der grossen und kleinen Intervalle dem Gedächtnisse leicht und sicher einzuprägen*):

Hauptnamen der Intervalle	Grosse	Kleine
Sekunden:	5	2
Terzen:	3	4
Quarten:	1	6
Quinten:	6	1
Sexten:	4	3
Septimen:	2	5

Fragt man sich, woher es gekommen sein mag, dass wir für die Quarte und die Quinte zur näheren Bestimmung ihres doppelten Grössenverhältnisses diese abweichende Bezeichnung, rein, erhielten, und woran man hie und da noch festhält, so rührt dieselbe offenbar aus einer Zeit her, in welcher man bezüglich der Verwendung von Akkorden und Intervallen sehr beschränkt war, und insbesondere aus einer Zeit, in welcher man mit der Klassificirung der Con- und Dissonanzen noch nicht allgemein im Klaren war. Sind es ja doch kaum zweihundert Jahre, dass man sich noch darüber gestritten hat, ob die Terz ein con- oder dissonirendes Intervall sei, wie denn auch die kleine Terz noch zu S. Bach's Zeiten in dem Finalakkord eines Tonstücks von vielen Komponisten vermieden wurde. Zur schärferen Unterscheidung der Consonanzen unter sich, sowie auch der Dissonanzen, hatte man eine Menge Bestimmungswörter eingeführt, wie z. B. die Beinamen: absolute, feste, unveränderliche, veränderliche, reine, mittlere, vollkommene, unvollkommene etc. etc.

Und hier ist wohl auch der Lapsus, diese unlogische und inkonsequente Bezeichnung: „reine" Quarte und „reine" Quinte, zu suchen; man hat nämlich als Eintheilungsgrund für die Sekunden, Terzen, Sexten und Septimen ganz richtig das Grössen-Tonmass, um den Abstand zweier Töne zu bestimmen, angenommen, — dagegen aber, sonderbarer Weise hat man für die nähere Bestimmung des Tonabstandes der Quarte und Quinte das Qualitäts-Verhältniss der Intervalle, mit Rücksicht ihrer Verwendung in den Akkorden als Con- oder Dissonanzen, im Auge gehabt. Diesen Mischmasch in den Eintheilungsgründen, indem man für „Inter-

*) Diese Tabelle ist meinem in letzter Revision befindlichen Manuscript: „Grundsätze und Grundregeln der Tonwissenschaft etc., entnommen. — (Der Verfasser.)

valle" zur näheren Bestimmung ihres Tonabstandes als Masstab die wirkliche Tonentfernung ins Auge fasste, für die 2 andern Intervalle jedoch ihren Tonwerth oder resp. Tonunwerth zur Bestimmung des Grössenverhältnisses gelten liess, haben wir wohl diese mehrerwähnte inkonsequente Benennung zu verdanken.

Mancher dürfte nun meinen, es sei ziemlich gleich, ob man seine Kopfbedeckung Mütze, Kappe, Haube oder auch noch anders nenne. Das räume ich vollständig ein; aber es ist für den musikalischen Kunstjünger nicht einerlei, wenn man ihm Unterricht in den Intervallen ertheilt und ihn belehrt, dieselben würden nach ihrem Tonabstande bestimmt und benannt, — ihm aber dann hinterdrein bei zwei Intervallen Benennungen einschiebt, die durchaus kein Grössenverhältniss bezeichnen! Ein solcher inkonsequenter Unterricht muss offenbar die richtige Auffassung des Lehrstoffes erschweren, wenn nicht gar die Begriffe der Zöglinge verwirren.

Frankfurt a. M., im Januar 1878.

Es gereicht uns zu besonderer Freude, diesen Aufsatz des geehrten Herrn Verfassers hier zu veröffentlichen. Der Missbrauch, welcher mit der inkonsequenten Benennung: „reine" Quarte und Quinte getrieben wird, muss energisch bekämpft werden. Obgleich nun auch wir uns der **„reinen"** Quarte und Quinte längst entäussert haben, weichen wir von der Art der Bezeichnung des Herrn Verf. doch darin ab, dass wir gross nur diejenigen Intervalle nennen, deren oberer Ton in der Durtonleiter des Grundtons enthalten ist, also *f-b*; *f-h* demnach übermässig (nicht gross) und *h-f* klein. E. B.

Praktischer Klavier-Unterricht für Anfänger.

Von **L. Köhler.**

(Schluss.)

Weiteren Uebungsstoff bietet für die Anfangsstufe C. Czerny's op. 139 „Hundert Uebungsstücke", von denen man etwa das erste Dutzend üben lassen und auch später, nach begründeter Wahl, aus den folgenden Heften verschiedene Nummern vorlegen kann. Czerny's Compositionen sind im Allgemeinen zwar von oberflächlicher Art, doch haben sie eine ansprechende, frische Klangweise, dazu eine leichtblütige, natürlich-elegante Art, so dass sie jugendlichen Schülern meist recht angemessen sind. Man hat hier wohl zu erwägen: dass es noch immer gilt, den Schüler im ersten Notenspiel, in der Behandlung der leichten musikalischen Formen zu üben und dass eben zu solchem Zweck gehaltvollere Stücke noch nicht taugen, eben weil diese mehr als äussere Fähigkeit bedingen. Solche Stücke, die correct, in ordentlichem Takt und Rhythmus und, bei Beachtung von Piano und Forte, in angemessenem Tempo gespielt, bereits ganz erschöpfend zum Ausdruck gelangen, sind für die erste Zeit die rechten: nur müssen sie bei aller relativen Oberflächlichkeit, von musikalisch correcter Form in Bau und Satz, dabei natürlich-temperamentvoll erfunden und für ihren Zweck handlich sein. An derartigen Stücken ist kein Ueberfluss, denn gar viele sind ohne Temperament, nur aus mechanischem Triebe unlebendiger Compositionsroutine entstanden, oder sie sind zu gesucht, musikalisch-pedantisch im Satz und daher unpractisch. Selbst von den besten Componisten für Anfänger giebt es neben Gutem auch viel Unbrauchbares.

Natürlich ist mit der Wahl derartiger Stücke vernünftig zu verfahren. Man stelle sich innerlich die Fortschritte des Schülers in kleinen Stufen vor und gebe für jede derselben erst einige Stücke der vorhin bezeichneten Art; haben ihn diese so weit geführt, dass er festen Fuss auf obiger Stufe gefasst hat, so gebe man ihm technisch zwar noch ebenfalls dahingehörige, sonst aber ernster gedachte, mehr oder minder musikalisch reichere, künstlerisch intentionirte Stücke. Man findet in meinem „Führer durch den Klavierunterricht" unter der Rubrik „Vorstufe" bis auf Stufe I. der Rubrik „Instructive Werke" ausser Czerny, Diabelli, Hünten, die Namen Clementi, Schmitt, — auch Kuhlau, Dussek — ferner auf Stufe II. der Rubrik „Classische Werke" die Namen Haydn, Mozart — welche allemal dann zu berücksichtigen sind, wenn ein Schüler die Anforderungen der betreffenden Stufe in bloss technischer Hinsicht erfüllt hat und also im Stande ist, mit der gewonnenen Technik musikalisch etwas zu leisten. Czerny, Diabelli, Hünten sind Vorstufen zu Clementi, Schmitt etc., diese sind Vorstufen zu den Classikern Mozart, Haydn etc.

Nachdem der Schüler eine Anzahl zweihändiger, kürzerer Stücke gelernt hat, lege man ihm kleine Sonatinen vor, wie solche für diese Stufe von Clementi, op. 36, Kuhlau, op. 20 No. 1 (mit einigen für kleine Hände nicht passenden Octavengriffen) und Op. 55 No. 1—6, Czerny, Op. 163, davon No. 1—3, Op. 439, No. 1—4, zur Auswahl vorhanden sind.

Wählen wir z. B. von Kuhlau's „Sechs Sonatinen", Op. 55, die erste (in meinen Sonatenstudien H. 1 No. 2), um die Einstudirungsweise anzudeuten. Dieselbe beginnt, wie immer, einhändig, zuerst rechts.

Nachdem durch 2—3maliges Durchspielen

die Noten- und Fingersatzkenntniss gewonnen ist, wird bei langsamem Viertel-Zählen auch die ordentliche taktmässige Eintheilung beobachtet. Gleich Anfangs ist schon der Zeitwerth des Punktes hinter dem ersten Viertel richtig auszuhalten; falls der Schüler darin schwach ist, möge er Achtel sprechen und denselben Takt öfter nacheinander spielen; kann er sich später nicht wieder in das Viertelzählen hinein finden, so trete er vier Viertel, indem er zugleich acht Achtel spricht und höre dann während wiederholten Spielens der ersten paar Takte mit Zählen auf, nur allein das Treten fortsetzend, bis der Sinn nicht mehr der körperlichen Nachhülfe bedarf. In dieser Weise wird überhaupt verfahren, wenn es nöthig ist. Die Viertelgriffe im 5. und 6. Tacte werden, mit Handgelenkanschlag, springend gestossen, die Viertel im 7. Takt gebunden, die im 10. und 11. werden melodisch gebunden, also ausgehalten, oder weich mezzo-staccato und zwar (wie dies überhaupt für das Halbstaccato zu merken ist) mehr festgehalten als kurz gespielt.

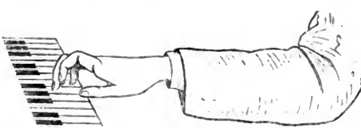
Es ist praktisch, immer nur kleinere Aufgaben abzutheilen, nicht aber mehrere Reihen, einen ganzen Theil oder gar gleich seitenlange Portionen zu üben. Wie ein Gedicht strophen- oder versweise, oder bis zu einem den Sinn abschliessenden Interpunktionszeichen gelernt wird, bis das Gedächtniss gefasst hat, so muss auch am Klavier verfahren werden, indem man immer erst 4, 8 oder 12 Takte, wo sich eben eine Art Sinn-Einschnitt in der Form bemerkbar macht, wiederholt durchnimmt, bis sie, so zu sagen, im Fingergedächtniss sitzen. Das Fingergedächtniss aber ist die Geschicklichkeit, in glattem Gange ohne weiteres Nachdenken und Suchen zu spielen. In diesem Kuhlau'schen Sonatinen-Satze bilden sich z. B. Absätze im 8., 15., 20. Takte des 1. Theils (bis zum Repetitionszeichen); im 2. Theil in Takt 7, 11, 15 u. s. w. — Im 2. Theil sind die in fremde Tonarten modulirenden Stellen, besonders Takt 5—11 mit den häufigen Bee'n, besonders bedächtig zu üben, damit sich nicht Verlegenheit, Unruhe und Unsicherheit einschleichen.

In der Partie der linken Hand sind die Finger $\frac{1\ 2}{3\ 5}$ bei den betreffenden Griffen des ersten Takts zu nehmen; die Linke ist hier durchweg nur begleitend, ohne selbständige (obligate) Stellen und daher geflissentlich leiser als die Rechte zu üben. Geht der 1. Theil einhändig gut, so wird sehr langsam zusammen geübt; später wird in dem 2. Th. ebenso verfahren.

In dem Vivace-Satze (einem Rondino) ist in vielen Ausgaben leider die ungenaue Bezeichnung der Staccato's zu beklagen: alle Achtel des ganzen Satzes (bis zum „Espressivo“ mit Bee-Vorzeichnung) müssen mit springender Hand gestossen werden, nur die 16 Takte des Espressivo sind durchweg legato zu halten; ebenso ist auch der Achtelgriff im 6. und 10. Takte vor dem Ende nicht zu stossen (in meinen Sonatenstudien ist solche Bezeichnung genau angegeben). Das ganze heiter gestimmte Vivace erfordert leichte Spielart; eine solche ist aber nicht etwa sogleich anzuwenden, vielmehr kann sie nur Resultat vieler Uebung sein, bis eben das Stück mit natürlicher Leichtigkeit geht. Sollte diese auch nach 2—3wöchentlicher Uebung sich nicht einstellen, so muss man mit bescheidenerem Erfolge zufrieden sein und das Stück ruhen lassen, damit der Schüler frischen Stoff vornehmen könne.

Man kann hier bei diesem Unterrichts-Lebenswege, der nur als Skizze, nicht als ausgeführter Unterrichtsgang zu betrachten ist, füglich schliessen, weil daraus die ganze übrige Wandelung abzuleiten ist. Es ist hier nicht etwa eine aparte persönliche Methode, sondern im Wesentlichen diejenige aller guten Lehrer dargelegt. Möchten ihrer immer mehr werden, damit der Unterrichtsschwindel auf der oft so thöricht gering geschätzten Elementarstufe mehr unterdrückt würde und die Kinder gleich vom Anfange an auf dem rechten Wege wandelten, der sich als solcher dadurch beweiset, dass er der kürzeste zum edelsten Ziel ist.

Wir geben hiermit unsern Lesern eine Zeichnung*) der richtigen Handhaltung, wie sie in No. 1 dies. Zeitung von Louis Köhler in seinem Aufsatz: „Praktischer Klavier-Unterricht für Anfänger“ beschrieben worden ist.



***) Dieselbe ist mit gütiger Erlaubniss der Herren Verleger Siegismund & Volkening der Urbach'schen Preis-Klavierschule entnommen.**

Chopin als Klavier-Lehrer *).

Seit Chopin das öffentliche Auftreten unterliess, beschäftigte er sich in Paris mit Unterrichtgeben. Das Noble und Feine seiner Person, die Grösse seines Talentes, sein glänzender Ruf, die Gabe zu unterrichten, machten, dass er als Lehrer sehr gesucht und hochgeschätzt wurde, hauptsächlich von Denen, die den höheren Kreisen der Gesellschaft angehörten.

Den Vorzug bei der Auswahl seiner Schüler gab er immer seinen Landsleuten, und er hat viele Schülerinnen ausgebildet, die mehr oder weniger seinen Styl und seine Manier angenommen haben.

Unter diesen sind besonders erwähnenswerth: die Fürstin Marcelline Czartoryska, geborene Radziwill, die Gräfin Pauline Plater, Gräfin L. Czosnowska, Gräfin Delphine Potocka, Fürstin Beauvau, Frau Rosengart-Zaleska, Emilie Hoffmann, Baronin Bronicka u. s. w.

Von nichtpolnischer Abstammung seien noch genannt: Frau Kalergi, geborene Gräfin Nesselrode, spätere Frau von Muchanoff, die Fräuleins Emma und Laura Harsford, Fräulein Caroline Hartmann, Fräulein Lina Freppa, Gräfin Flahault, Baronin C. von Rothschild, Miss J. W. Stirling, Mademoiselle de Noailles, Mademoiselle L. Duperré, Fräulein R. v. Könneritz, Fürstin Elisabeth Czernicheff, Gräfin von Agoult, Fürstin C. von Souzzo, Gräfin von Appony, Baronin von Est, Fräulein J. von Caraman, Fräulein C. Maberly, Gräfin von Perthuis, Gräfin von Lobau, Gräfin Adele von Fürstenstein und Fräulein F. Müller, welcher Chopin sein Allegro de concert, Op. 46 widmete und die von Vielen als seine begabteste und Lieblingsschülerin hingestellt wird.

Chopin war weit entfernt davon, gleich anderen grossen Künstlern, Unlust, ja Widerwillen beim Ertheilen des Unterrichtes zu zeigen; er fand sogar an dieser mühsamen Beschäftigung ein gewisses Gefallen, woraus er kein Geheimniss machte, wenn er nur Talent und Fleiss bei den Schülern vorfand.

Er rügte zwar das kleinste Versehen, jedoch stets in liebenswürdigster, den Schüler ermuthigender Weise.

Erst in der späteren Zeit, als seine Nerven durch die zunehmende Krankheit auf das Aeusserste gereizt waren, ärgerte er sich hauptsächlich über Schüler, die schwer begriffen. Er warf dann die Noten vom Pult, und die Schüler mussten bittere Worte vernehmen.

Chopin's anscheinend schwache Hand hat nicht nur Bleistifte, sondern auch Stühle zerbrochen; aber der Ausbruch seiner Heftigkeit dauerte nicht lange. Eine Thräne im Auge des Gescholtenen vermochte den Zorn des Meisters sofort zu besänftigen, und sein gutes Herz war sogleich bemüht, das Unrecht wieder gut zu machen.

Besonders empfindlich waren seine Nerven gegen einen harten Anschlag. Als er einmal während des Unterrichtes solche harten Töne hörte, sprang er auf und rief: „Was ist das, hat ein Hund gebellt?“

Die grosse Feinheit seiner Nerven war Ursache, dass in seinem Anschlag die Kraft nicht lag, die andere Pianisten, besonders Liszt besitzt.

Deshalb waren die ersten Stunden bei Chopin für seine Schüler eine wahre Qual. Meist tadelte er den zu harten Anschlag; er selbst hatte dünne, feine Finger, die horizontal auf den Tasten lagen, so dass er letztere mehr zu streicheln, als anzuschlagen schien. Trotzdem war er doch im Stande, dem Instrumente kräftige und kernige Töne zu entlocken. Die irren sich sehr, welche glauben, dass sein Spiel immer nur zart und weichlich gewesen sei. Später, als es ihm an physischer Kraft gebrach, um die energischen Stellen zur Geltung zu bringen, verlor sein Vortrag durch den Mangel der Kontraste an Wirkung; aber in seiner Jugend besass er hinreichende Kraft und Feuer im Spiele, ohne jemals eins oder das andere missbraucht zu haben.

Moscheles sagt im Jahre 1839 über seinen Vortrag in einer Soirée am Hofe des Königs Louis Philipp: „Chopin's“ Begeisterung, die durch das ganze Stück wehte, muss, glaube ich, zündend für die Zuhörer gewesen sein.“

Jeder Schüler, der sich an ihn wandte, musste bis zu einem gewissen Grade technisch ausgebildet sein; demungeachtet mussten sie bei ihm alle mit dem Clementi'schen „Gradus ad Parnassum“ anfangen.

Hieraus sehen wir, dass der Hauptzweck seiner Methode die Ausbildung des Anschlages war. Das raffinirte Aussuchen technischer Schwierigkeiten, in denen die jetzigen Virtuosen wetteifern, haben die heutigen Ansprüche so gesteigert, dass dieselben ihre ganze Zeit auf aussergewöhnliche Fertigkeit und ungeheure Kraft verwenden. Dadurch verlieren sie häufig die Weichheit und Leichtigkeit des Anschlages und vernachlässigen es, der feinen Nüancirung der Melodien und der künstlerisch vollendeten Phrasirung derselben die genügende Beachtung zu schenken.*).

Die zweite Anforderung, die Chopin beim Beginn des Unterrichts stellte, war die vollständige Unabhängigkeit der Finger. Deshalb verlangte er unbedingt von seinen Schülern, dass sie die Uebungen, hauptsächlich aber die Tonleitern in dur und moll, vom piano bis zum fortissimo, im Staccato wie auch im legato übten.

Dazu gehörte noch die Abwechslung im Accent, einmal auf dem zweiten, dann auf dem dritten oder dem vierten Ton. Auf diese Weise erreichte er die durchaus nothwendige Unabhängigkeit der Finger und die so wohlthuende Gleichheit und Feinheit im Anschlage.

Chopin's Studien und Betrachtungen über die Natur des Klavierspiels, die Früchte seiner langjährigen Erfahrungen und Beobachtungen, welche er wäh-

*) Merkts euch ihr Klavierpeiniger!
Die Red.

*) Aus: Friedrich Chopin, sein Leben, seine Werke und Briefe von Moritz Karasowski. Dresden, F. Ries. (Siehe No. 1 unserer Zeitung). Mit gütiger Bewilligung des Herrn Verlegers.

rend seiner Lehrerlaufbahn gesammelt, gedachte er in einem theoretischen Werke zusammenzufassen; aber er hatte nur einige Bogen niedergeschrieben, als er erkrankte. Leider vernichtete er kurz vor seinem Tode dieses Manuskript.

Jede poesievolle Tondichtung ist die Offenbarung des Schönen, welches der Spielende erkennen und so viel als er vermag im Geiste des Verfassers wiedergeben soll.

Chopin wurde deshalb manchmal um Rath gefragt, und seine Antwort lautete stets: „Spiele, wie Du fühlst, und Du wirst gut spielen!"

Als er einst steife, gefühllose, rein mechanisch hervorgebrachte Töne unter den Händen eines Schülers hörte, rief er erregt: „Mettez y donc toute votre âme!"

Seine Freunde erzählten, dass er einen seiner Schüler sehr bedauerte, der fleissig, unermüdlich und ausdauernd beim Studiren war und alle Eigenschaften besass, um ein Künstler ersten Ranges zu werden, dem es aber an dem Haupterforderniss zur Künstlerschaft, nämlich am Gefühlsausdruck fehlte.

„Spiele, wie Du fühlst," dieser Grundsatz, so einfach und so wahr, wie oft führt er in der musikalischen Ausführung auf Abwege!

Wie viele Virtuosen von grossem Rufe giebt es, die in der Ausführung Chopin'scher Werke übertreiben oder ihren Inhalt missverstehen.

Dieses Princip Chopin's zeigt sich nur dann unfehlbar und als sicherer Leiter beim Vortrag musikalischer Werke, wenn der Spielende fähig ist, die Absicht des Komponisten zu verstehen und dessen Intentionen in sich aufzunehmen. Es ist dies leider eine seltene Gabe, und die Abwesenheit derselben wird bei der Wiedergabe von Chopin's Tondichtungen doppelt schmerzlich empfunden.

Das fühlte der Meister selbst, und wenn einer seiner französischen Schüler seine Kompositionen spielte und die Zuhörer denselben mit Lob überschütteten, sagte Chopin häufig, dass er wol Alles gut durchgeführt, aber das polnische Element und die polnische Begeisterung hätten ihm gefehlt.

Dieses Urtheil sprach er aber nicht nur nach dem Anhören von Kompositionen aus, deren Titel polnischen Ursprunges ist, wie z. B. Mazurken und Polonaisen, sondern auch bei seinen Konzerten, Nokturnen, Balladen und Etüden.

La Mara*) hat nicht Unrecht, wenn sie behauptet, dass die richtige Ausführung seiner Werke zu den seltenen Erscheinungen gehört. Wer nicht die schweren Leiden, die das polnische Volk erduldet hat und noch erdulden muss, nachfühlen kann, wer nicht die der ganzen Nation eigenthümliche Melancholie versteht, der wird — und sei er der grösste Pianist — Chopin nicht getreu wiedergeben können!

Im Jahre 1833 oder 1834 kamen eines Abends im Hause des Castellan Grafen Plater drei grosse Künstler zusammen: Liszt, Hiller und Chopin.

Man unterhielt sich sehr lebhaft über Nationalmusik. Chopin behauptete, dass, wer nicht in Polen geboren, nicht den Duft seiner Wiesen und Felder eingesogen, auch nicht den richtigen Sinn und das Gefühl für diese Volksklänge haben könne.

Man machte den Vorschlag, als Beispiel die bekannte Mazurka „Noch ist Polen nicht verloren" zu spielen.

Zuerst setzte sich Liszt an das Instrument, nach ihm spielte Hiller das Stück. Jeder hatte es anders aufgefasst, folglich auch anders ausgeführt.

Zuletzt spielte Chopin diese Mazurka, und als er geendet, mussten beide Rivalen gestehen, dass sie sehr weit entfernt davon wären, den Geist der Mazurka so zu verstehen, wie er selbst.

Gewiss ist das Interesse an Chopin's eigenthümlichen Tondichtungen im Zunehmen; aber die Zahl seiner Interpreten, die ihn ganz verstehen, ist noch immer eine verhältnissmässig kleine.

In dem Vortrage Einiger bemerkt man eine gewisse Affectirtheit und Coquetterie, Andere bringen nur die poetische Schwärmerei, die sich in seinen meisten Kompositionen ausspricht, zur Geltung, während wieder Andere durch grelle Contraste zu wirken suchen und darauf den Hauptwerth legen.

In der Ausführung werden diese scheinbaren Widersprüche selten vereinigt, und doch erst, wenn sie vereinigt sind, tragen sie den ächten Stempel des Chopin'schen Genius.

Als bestes Mittel, Natürlichkeit im Vortrage zu erlangen, empfahl unser Meister sehr das öftere Anhören der italienischen Sänger, unter denen sich damals in Paris sehr bedeutende Künstler befanden. Ihr einfacher und breiter Styl, die Leichtigkeit, mit der sie ihr Organ benutzen und eben dadurch es vortrefflich zu erhalten wussten, hat er stets als Muster für Pianisten, wie überhaupt für Jeden, der ein Instrument gut spielen will, hingestellt.

Er rieth seinen Schülern, die musikalischen Gedanken nicht zu zerstückeln, sondern in einem Flusse zu Gehör zu bringen: er liebte beim Spieler, was man beim Sänger unter „Portamento" versteht.

Die Uebertreibung im Accentuiren war ihm verhasst, weil sie nach seiner Meinung dem Spiel die Poesie nahm und demselben eine gewisse didaktische Pedanterie gab.

Der Anschlag von Chopin's Fingern, die weich wie Sammet waren, brachte die feinste, edelste Klangwirkung hervor. Kein anderer Pianist seiner Zeit besass seinen Vortrag und feinen Geschmack, und oft wurden die Ausschmückungen, die er an passender Stelle in sein Spiel verwebte, mit Filigran Arbeit oder mit dem zartesten Gewebe von Brabanter Spitzen verglichen.

Für sich allein, oder wenn seine Lieblingsschüler bei ihm waren, spielte er mit besonderer Vorliebe Sebastian Bach, dessen Werke er mit der grössten Genauigkeit studirt und sich zu eigen gemacht hatte*).

(Schluss folgt.)

*) „Musikalische Studienköpfe", Leipzig 1868.

*) Einmal wurde Chopin von Lenz gefragt: „Studiren Sie, wenn der Konzerttag näher rückt?"
Er erwiderte: „Es ist dies eine schreckliche Zeit für mich, ich liebe nicht die Oeffentlichkeit, aber sie gehört zu meiner Stellung. Vierzehn Tage schliesse ich mich ein und spiele Bach. Das ist meine Vorbereitung; ich übe nicht meine Kompositionen."

Musik-Aufführungen.

Berlin, 9. Februar.

Im zweiten Concert, welches der **Berliner Tonkünstler-Verein** zum Besten seiner Wittwen-Kasse im Saale des Architektenhauses veranstaltete, hörten wir ein Trio in Es-dur von Bargiel. Die formale Gestaltung des Werkes ist untadelig. Alles erscheint im richtigen Verhältniss, sowohl in Bezug auf den Bau jedes einzelnen Theiles, wie auf die Verbindung aller Theile unter sich. Diese reine Form erfüllt ein keuscher, edler Geist. Wir hören eine Tonsprache, die einfach und natürlich dahinfliesst und die sich fern hält von Trivialitäten sowohl wie von Grübeleien, welche in den Werken mancher Komponisten unserer Zeit nur den Zweck haben, den Mangel an Ideen-Tiefe und Fantasie-Frische zu verdecken. Jeder der vier Sätze des Trio interessirt uns in gleicher Weise, die Fantasie des Komponisten zeigt sich in allem gleich ausgiebig. Die Behandlung der Instrumente namentlich der Violine und des Violoncell ist eine sehr geschickte, nur der Klavierpart lässt zuweilen die klangvolle Behandlung vermissen, wie sie uns Schumann gelehrt hat. Das Publikum nahm das Werk sehr günstig auf und zeichnete besonders die beiden letzten, wie morgenfrische Theile, durch Beifall aus. Die Ausführung durch die Herren de Ahna, Barth und Hausmann war eine ganz vorzügliche. Durch den Vortrag einer Gavotte von Henschel, Ballade von Brahms und Fuge von Rheinberger gab uns Herr Barth abermals Gelegenheit, sein hohes technisches Vermögen und seine feine musikalische Ausführung zu bewundern; leider dringt sein Spiel nicht in die Seele, es ist klar wie die Wasser eines Bergsees, aber auch so kühl. Um so mehr erwärmte uns das seelenvolle Spiel des Herrn Hausmann, von dem wir ein Adagio aus dem D-moll-Concert für Violoncell von Hoffmann und eine schwierige Mazurka von Popper hörten. Frau Schulzen v. Asten sang die wunderschöne Romanze aus „Magelone“ und „des Liebsten Schwur“ von Brahms. Die Romanze gelangte besonders gut zur Geltung, das andere Lied lag für die Stimme der Sängerin nicht so günstig, den Tönen der tieferen Stimmlage haftete etwas Materialistisches an. Von den drei Liedern, welche sie später vortrug, interessirte uns das von H. Schäffer — das Haidekind — durch den natürlichen Melodienfluss und die Tiefe der Empfindung am meisten. R. Schumanns Trio op. 110 beschloss den Abend.

— Als vor Kurzem einer unsrer Freunde das Referat eines hervorragenden Kritikers über die Leistungen eines Klavierspielers las, äusserte er, dasselbe scheine ihm oberflächlich, denn das Gesagte liesse sich auf jeden guten Klavierspieler anwenden und Nichts würde hervorgehoben, wodurch sich die Leistungen grade dieses von denen anderer Pianisten unterscheide. Wir entgegneten ihm darauf: Wie viele menschliche Gesichter giebt es, von denen man Nichts anderes sagen kann, als dass die Nase länglich, der Mund klein, Gesichtsfarbe gesund, Haar voll, Zähne weiss sind, denen aber „besondere Kennzeichen fehlen“. So giebt es auch viele Klavierspieler ohne „besondere Kennzeichen“, sie haben einen klangvollen, nüancirungsfähigen Anschlag, gut gebildete Technik und geben das Stück, welches sie spielen, in einer Auffassung, wie sie ihnen von ihrem Lehrer überliefert worden ist genau bis auf das Tüpfelchen über dem i. Und so wenig Gesichter es giebt, welche sich durch Geist und Eigenart von denen ihrer Mitmenschen unterscheiden, ebenso wenig Klavierspieler kennen wir, deren Spiel und Auffassung durch künstlerische Eigenart über gute Pianistenleistungen hervorragen.

Wenn wir uns das Spiel des Frl. **Anna Steiniger,** welche am 29. v. Mts. im Saale des Architektenhauses eine „Soirée“ veranstaltet hatte, verkörpert denken, so würden wir ein Gesicht mit einem hübschen Stumpfnäschen, kleinem rothen Mund, rosig angehauchten Wangen und allerliebst gekräuseltem Haar vor uns haben. Das Köpfchen macht sich nicht viel Gedanken über den Ernst und die Tiefe des Lebens, das klare Auge lächelt heiter und erfreut Alle, welche in dasselbe blicken.

Dies der Eindruck von Frl. Steiniger's Spiel. Sie spielte zuerst mit Herrn Kammermusikus Struss, dem trefflichen Geiger, Beethoven's Sonate, op. 96 klar, verständig und mit einer anmuthenden Weichheit des Anschlags, später allein zwei Romanzen von Schumann und Bach's Cis-dur-Präludium und Fuge. Frl. Schmidlein sang Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Franz mit schöner, ausgiebiger, gut gebildeter und ausdrucksfähiger Stimme. Brahms' Liebestreu würde durch ein belebteres Tempo sehr gewonnen haben und desselben Komponisten Lied: „Auf dem See“ ohne den geschmacklosen Accent, welchen die Sängerin auf das letzte Wort — sah — legte. Raff's E-moll-Sonate für Klavier und Violine bildete den Schluss des Konzerts.

— Wenn wir das Spiel von Fräulein Steiniger mit dem von Fräulein **Adele aus der Ohe,** welche am 30. Jan. im Verein mit Frl. **Pauline Grossi,** Konzertsängerin aus Wien und dem Königl. Konzertmstr. Herrn **Wilh. Müller** ein Konzert im Saale der Singakademie veranstaltet hatte, vergleichen wollen, so finden wir bei Beiden eine vortrefflich gebildete Technik, bei der letzteren aber glänzenderes, virtuosenhaftes und demzufolge blendenderes und wirkungsvolleres Spiel. Ihr Spiel hat etwas Plastisches, und verhält sich zu dem des Frl. St. wie ein Hautrelief zu einem Basrelief. Dagegen müssen wir dem Spiel des Frl. St. den Vorzug grösserer Natürlichkeit einräumen. Frl. Grossi, die Schwester unserer Hofopernsängerin, ist eine junge talentbegabte Sängerin, aber noch im ersten Stadium der Entwickelung. Frl. Carlotta Grossi enthusiasmirte die Hörer durch den vollendeten Vortrag der Schattentanz-Arie aus Meyerbeer's Oper: „Dinorah“ und Herr Wilh. Müller, der Violoncellist, spielte mit edlem, seelenvollem Tone ein Adagio von Ch. Schuberth und ein hübsches Schlummerlied von F. Riess. Se. Majestät der Kaiser trat in demselben Augenblick in seine Loge, als Herr M. das Schlummerlied zu spielen anfing.

Ausserdem beehrten Ihre Königl. Hoheit Frau Prinzess **Friedrich Karl** und ihre Töchter das Konzert durch ihre Gegenwart. Drei Mitglieder der chinesischen Gesandtschaft in ihrem National-Kostüm hatten auf der Erhöhung rechts Platz genommen und schienen den Konzertvorträgen volle Aufmerksamkeit zu schenken. Oder sollten sie sich nur mit Anstand gelangweilt haben?

— Das 15. Konzert der **Königl. Hochschule** brachte unter **Joachim's** Leitung Mozart's D-dur Sinfonie, ein Bach'sches Violin-Konzert in A-moll, in dem Herr Konzertmeister Wirth Gelegenheit fand seine hervorragende Künstlerschaft als Geiger zu bethätigen, und zuletzt Beethovens neunte Sinfonie mit Chören. Was das Orchester und der Chor, meist aus Schülern und Schülerinnen der Hochschule bestehend, leistete, muss als eine künstlerische That allerersten Ranges betrachtet werden.

— Zum zweiten Male in dieser Saison hörten wir die C-moll Sinfonie von Brahms, diesmal von der **Bilse**'schen Kapelle, die das geniale, schwierig auszuführende Werk mit gewohnter Sorgfalt einstudirt hatte und mit glänzendem Gelingen zu Gehör brachte. Diese Sinfonie ist die erste, welche der berühmte Komponist geschrieben, sie ist bereits fast in allen grösseren Städten zur Aufführung gelangt. In New-York wurde sie in 10 Tagen nicht weniger als 5 mal gespielt. Schnell ist ihr seitdem eine zweite, in D-dur gefolgt, welche nach übereinstimmenden Berichten aus Leipzig und Wien noch werthvoller sein soll als die erste.

In dem Konzerte des **Königl. Domchores** war die Ausführung des Crucifixus von Lotti eine Glanzleistung. Ausser anderen älteren Werken hatte Herr Musikdirektor v. **Hertzberg** auch zwei neuere Werke, eine Motette von Arnold Krug, dem Stipendiaten der Meyerbeerstiftung und den Psalm 55 von Fr. Richter dem Programm einverleibt. Der Psalm ist einer der hervorragendsten Werke, welche in der letzten Zeit auf dem Gebiete der kirchlichen Musik geschaffen worden sind. Herr Musikdirektor und Organist Schwantzer und die Sängerin Fräulein Triloff unterstützten das Konzert durch ihre Mitwirkung.

— Herr Dr. **Otto Neitzel**, welcher mit Herrn **Jacobowski**, dem trefflichen Cellisten, an demselben Abend in der Sing-Akademie konzertirte, gehört zu den talentvollsten aus der Schule Kullak's hervorgegangenen Pianisten. Er spielte mit Herrn J. ein Suite für Klavier und Violoncell von Saint-Saëns, eins der weniger werthvollen Werke des in letzter Zeit so hochgefeierten französischen Komponisten. Im Vortrage von Beethovens Allegretto aus der A-dur Sinfonie — von Liszt übertragen und Schumann's Fis-dur Romanze gab der Pianist sein Bestes. Der in diesem Konzerte mitwirkenden Sängerin, Fräulein Guglielmina Sciubro, Schülerin Otto Lessmann's, glauben wir eine erfolgreiche künstlerische Laufbahn vorhersagen zu dürfen. Die helle, umfangreiche, sympathische Stimme, das aussergewöhnliche Vortragstalent lassen sie besonders für den Bühnengesang befähigt erscheinen.

— Und abermals haben wir von einer Pianistin zu berichten und zwar von einem am Kunsthimmel emporgestiegenen Stern erster Grösse. Frau **Annette Essipoff**, welche am Freitag im Verein mit der Berliner Sinfonie-Kapelle unter Franz Mannstaedt's Leitung ein Konzert in der Sing-Akademie gab, hat sich zu einer Künstlerin ersten Ranges entwickelt. Sie spielte das G-moll Konzert von Saint-Saëns u. Weber's Konzertstück mit so hinreissendem Feuer, so voll Poesie und Empfindung und so fein ausgearbeitet bis in die kleinsten Einzelnheiten, dass das Publikum und wir mit ihm im Genuss dieser unvergleichlichen Leistungen eine Erhebung und Beseligung empfanden, wie sie uns in den Konzertsälen selten in dem Masse zu Theil wird.

— Das weltliche Oratorium: Otto der Grosse von E. A. Lorenz, welches durch den **Eichberg'**schen Gesangverein und die Berliner Sinfonie-Kapelle in der Sing-Akademie zur Aufführung gelangte, ist ein mit grossem Geschick gearbeitetes, zum Theil recht wirkungsvolles Werk. So viel Schönes und Kunstvolles es aber auch enthält, im Allgemeinen merkt man doch noch die formale Fessel, welche den freien Ideenflug des Komponisten hindert. Die Schönheiten des Werkes gelangten durch den unter Leitung des Herrn Eichberg stehenden Gesangverein, der sich mit Fleiss und selbstloser Hingebung der Einstudirung des schwierigen Werkes unterzogen hatte, zur besten Geltung.

— Ueber die drei Konzerte, welche wir als die letzten zwar, aber nicht als die geringsten nennen, können wir leider nur kurz berichten, denn der knappe Raum gebietet uns ein herrisches Halt! Das erste Konzert, durch welches die Herren de **Ahna**, **Barth** und **Hausmann** den zweiten Cyklus ihrer Kammermusik-Abende eröffneten, bot wieder reiche Kunstgenüsse, durch die gute Wahl der Kompositionen und durch die vollendete Ausführung. Das Spiel des Violin-Virtuosen, Herrn **Sarasate**, übte auf das Publikum eine solche Anziehungskraft aus, dass der Saal in beiden Konzerten bis auf den letzten Platz gefüllt war. Schliesslich sei noch des Konzerts des Herrn **Xaver Scharwenka**, eines der talentvollsten jüngeren Komponisten und Pianisten (Schüler Kullaks und Wüerst's) erwähnt. Er spielte am 8. d. Mts. in der Sing-Akademie sein werthvolles Klavier-Konzert mit Orchester, dasselbe, welches bereits in Kassel, Hannover, Stuttgart, London und New-York mit Erfolg zur Aufführung gelangt ist. Eine kleinere Komposition des Konzertgebers: Etüde op. 21 No. 3 wurde sehr beifällig aufgenommen, und da capo verlangt. Statt ihrer spielte der Komponist Liszt's „Rossignol“. Die Pianisten, welche wir in unserem Bericht genannt, spielten auf Bechstein'schen und Duysen'schen Flügeln.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die zweite Vorstellung der neuen Oper „Die Offiziere der Kaiserin“ fand bei gutbesetztem Hause statt. Sänger und Sängerinnen, gut disponirt, fanden lebhaften Beifall, und ernteten namentlich die Damen Lehmann und Grossi Applaus und Hervorruf bei offener Scene. Herr Krolopp musste das russische Reiterlied wiederholen und wurde nach dem Fallen der Zwischengardine stürmisch gerufen. Der Komponist, mehrfach verlangt, erschien nicht. Nach dem Schluss des zweiten und dritten Aktes, sowie am Schlusse der Oper mussten sämmtliche Darsteller vor dem Vorhang erscheinen.

— Der Königl. Domsänger Herr Schmock hat hierselbst, Reichenbergerstrasse 180, eine Concert-Agentur für Deutschland, Holland, Schweiz und Russland errichtet. Zweck derselben ist: Vermittlung von Engagements „der Solisten und Künstler für Oratorien und Konzerte, sowie auch Arrangements von Konzerten“, wie der uns vorliegende Prospekt besagt. Soviel wir wissen, besteht ein ähnliches Unternehmen noch nicht und dürfte dasselbe bei guter Geschäftsführung wohl Anklang in den betreffenden Kreisen finden.

— Heinrich Hofmann, der Komponist der Oper Armin, der Frithjof-Sinfonie und anderer werthvoller Werke ist vom Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin durch Verleihung des Professor-Titels ausgezeichnet worden.

— Der Klavier-Virtuose Ignatz Brüll, Komponist der Oper „Das goldene Kreuz“, ist in London angekommen, um in den Volkskonzerten in der St. James Hall mitzuwirken. Die erwähnte Oper wird eine der Novitäten der am 11. Februar beginnenden englischen Opernsaison des Herrn Carl Rosa bilden.

— Eine von dem Pianisten Nikolaus Rubinstein, dem jüngern Bruder Anton Rubinsteins, zum Besten des „Rothen Kreuzes“ unternommene Kunstreise hat einen Reinertrag von 26,000 Rbl. ergeben.

— Das Stiftungsfest des hiesigen Wagner-Vereins verlief unter grosser Betheiligung des Publikums, dem Programm gemäss, welches wir in der vorigen Nummer d. Bl. mittheilten. Den meisten Beifall fand das zuerst im Jahre 1282 am Hofe des Königs von Neapel aufgeführte Singspiel von Adam de la Hale: „Robin und Marion“, die von W. Tappert bearbeiteten altdeutschen Lieder und „Wotan's Abschied von Brunhilde.“

— Ein Bolero aus den so schnell beliebt gewordenen spanischen Tänzen für Klavier à 4 ms. von Moritz Moszkowski (Berlin, Simon) kam neulich, von P. Scharwenka pikant instrumentirt, in einem Bilse'schen Konzert zur Aufführung, und gefiel so, dass es auf allgemeines Verlangen wiederholt werden musste.

— Zu den verschiedenen von uns erwähnten Handleitern kommt ein neuer technischer Hilfsapparat beim Klavierunterricht, den Herr Musikdir. Spengler in Kassel erfunden hat. Wir hatten noch nicht Gelegenheit, denselben kennen zu lernen, aber verschiedene Zeitschriften, u. a. die Hessische Schulzeitung heben die Brauchbarkeit desselben hervor, empfehlen ihn warm und berichten, dass derselbe in vielen Musikinstituten eingeführt und mit dem besten Erfolge erprobt ist.

Brüssel. Das Ereigniss der verflossenen Woche war entschieden das vierte „Concert populaire“, das ausschliesslich den Kompositionen des berühmten Franzosen Saint Saëns gewidmet war. Saint Saëns war selbst hierzu von Paris gekommen, und hatte Minnie Hauk gebeten, eines seiner Lieder, „l'Enlèvement“, in dem Konzerte zu singen. Kein Wunder, dass das grosse „Alhambra“-Theater“ bis auf den letzten Platz gefüllt war. „La jeunesse d'Hercule“, welche in Brüssel zum ersten Mal gepielt wurde, fand weniger Beifall als die folgenden Kompositionen: das Klavier-Konzert Nr. 4, bei dem sich der Kompositeur selbst als brillanter Virtuos bewährte, und die Balletmusik aus St. Saëns neuester Oper „Samson et Dalila“, die jüngst in Weimar mit so bedeutendem Erfolge zur Aufführung gelangte.

Cöln. Am 6. Februar feierte der hiesige Tonkünstlerverein das Fest seiner zweihundertsten Aufführung, ein Ereigniss, welches für die Thätigkeit des erst seit ungefähr sechs Jahren bestehenden Vereins gewiss rühmendes Zeugniss ablegt. Der Bedeutung des Tages hatte man in dem Programm dadurch zu entsprechen gesucht, dass man zwei selten gehörte Werke, das D-moll-Konzert von Bach, und das F-dur-Konzert von Mozart, beide für 3 Klaviere mit kleinem Orchester, zur Aufführung brachte. Zwischen beiden Werken wurde eine Arie aus Glucks's Iphigenie gesungen, während Variationen für 2 Klaviere von Gouvy den Beschluss machten. Bot dieses Programm, dessen Ausführung in den Händen der Professoren des Conservatoriums lag, schon genug des Interessanten, so wurde dem Ganzen durch die unvermuthete Mitwirkung Prof. Joachim's die Krone aufgesetzt. Joachim, der uns im 6. Gürzenichkonzert nach längerer Abwesenheit wieder einmal durch seinen klassischen Vortrag des Beethoven'schen Konzertes erfreute, hatte zwar seine Anwesenheit und Mitwirkung im Tonkünstlerverein versprochen, später aber eingetretener Hindernisse wegen wieder absagen müssen. Nun kam er doch zu Aller Ueberraschung und spielte nicht nur, von unseren einheimischen Kräften unterstützt, ein Quartett (G-dur) von Haydn, sondern auch später, nach Beendigung des eigentlichen Programms in engerem Kreise mit Ferd. Hiller zusammen dessen Adagio und Toccata (aus Op. 87) in einer Weise, wie man diese Stücke, namentlich das erstere, nicht vollendeter wird hören können. Ein heiteres gemeinsames Mahl bildete den würdigen Abschluss des allseitig gelungenen Abends. —L.

Haag. Der Direktor der Musikschule, W. F. Nicolai, feierte sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum.

Kreuznach. In dem dritten Konzert für Kammermusik wirkte das Florentiner Quartett des Herrn Jean Becker mit, welches im Vereine mit Herrn Enzian, dem Veranstalter des Konzertes, auch das Preisquartett von Bungert zur Aufführung brachte.

Leyden. Eine junge Dame aus Godesheim, Frl.

Marie Krantz, ist am 1. d. Mts. in einem Konzert der „Maatschapij voor Toonkunst" in Leyden mit grossem Erfolge als Konzertsängerin aufgetreten. Die junge Künstlerin ist eine Schülerin der dem musikalischen Publikum durch ihr Auftreten in den Kölner Gürzenich-Konzerten und den grösseren Städten Hollands und Deutschlands bekannten Konzertsängerin Frau Else Schrattenholz in Bonn und wurde von ihrer Lehrerin nach einjährigem Besuche des von dieser nach der Methode ihres Vaters, des Kölner Gesang-Professors Carl Schneider, eröffneten Gesangskursus, in Leyden empfohlen und sofort engagirt.

Prag. Goldmark's Oper „Königin von Saba" fand im Landestheater eine sehr günstige Aufnahme. Der Komponist musste nach jedem Aktschluss erscheinen.

Stettin. Im dritten Konzert für Instrumental- und Vokal-Musik wirkte die Königl. Kammersängerin Fräulein Lili Lehmann und die junge, talentbegabte Pianistin Therese Hennes mit. Erstere sang die Sopran-Soli in Mendelssohn's Loreley, letztere spielte erst Weber's Polakka in E dur mit Orchester, dann solo eine Fantasie von Thalberg, und enthusiasmirte das Publikum durch die Sicherheit, Klarheit und Eleganz ihres Spiels. Das Konzert wurde eröffnet durch die Ouvertüre zu Torquato Tasso von Schulz-Schwerin, welche vor Kurzem im Leipziger Gewandhause die Feuerprobe bestanden hat.

Bücher und Musikalien.

W. Schütze, (Königl. Seminarmusiklehrer in Neu-Ruppin), Harmonielehre, in systematischer, gedrängter Darstellung, nach den Forderungen der „allgemeinen Bestimmungen vom 15. Oktober 1872" für Seminarien und Musikinstitute bearbeitet. 16. Werk. Preis 1.50. Wittenberg, Verlag von R. Herrosé.

Wie der Verfasser in der Vorrede zum vorliegenden Werke ausspricht, soll dasselbe dem Schüler als Hülfsmittel „sowohl zur Erläuterung und Befestigung, als auch zur Wiederholung der gegebenen Lehrsätze" dienen. Wir müssen anerkennen, dass es in dieser Hinsicht seinen Zweck vollkommen erreichen wird; die Darstellung ist präcise und knapp und die Anordnung des Stoffes klar und übersichtlich. Naturgemäss muss der mündliche (manches Kapitel erweiternde) Unterricht hinzutreten, und ist dieses Hinzutreten nicht nur wegen des „leitfadenartigen" Charakters der Buches erforderlich, sondern auch wegen der ungewöhnlich vielen Druckfehler, sowohl im Text als in den Notenbeispielen. Die dem Inhalte vorangedruckten Berichtigungen beseitigen nur einen Theil der Fehler, die gröbsten gar nicht. Einige derselben, welche dem weniger geübten Auge des Schülers leicht verborgen bleiben, seien hier normirt. Seite 32 (Beisp. 71) letzter Akkord der ersten Seite und erster Akkord der zweiten Zeile: Quinten zwischen Alt und Tenor und (vielleicht dem zu Folge) im ersten Takte der zweiten Zeile: sprungweise Octaven zwischen Tenor und Bass. Seite 61 (Beisp. 139) im ersten Volltakt (2. und 3. Akkord): Quinten zwischen Alt und Bass. Zwei Takte später: sprungweise Oktaven zwischen Tenor und Bass. Seite 62 (in demselben Beisp.) im Takt nach der vorletzten Fermate: Oktaven zwischen Alt und Bass. Seite 76 (Beisp. 175) erste Reihe, die beiden Akkorde nach der ersten Fermate: falsche Fortschreitungen zwischen der 3. und 5. Stimme. Auch finden sich verschiedene ungenaue und unrichtige Signaturen in den als Anhang beigefügten Aufgaben. Wir wünschen alle diese (das sonst so brauchbare Buch verunzierenden) Fehler in einer zweiten Auflage, welche das Werk seiner Vorzüge wegen verdient und auch erfahren wird, beseitigt. E. R.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Wir werden bei der Einreihung von Musikstücken in die neue Rubrik mit der grössten Strenge und Gewissenhaftigkeit verfahren. Nur solche Werke, welche sich bereits beim Unterricht bewährt haben, und die neben dem technischen auch dem höheren Zweck jedes guten Musikstückes, nämlich den Geschmak zu bilden, den Geist zu erheben und zu veredeln, voll und ganz entsprechen, sollen darin aufgeführt werden. Voll Vertrauen soll der Lehrer jedes von uns empfohlene Musikstück in die Hand nehmen, erfolgreich soll er es beim Unterricht verwenden können.

Stücke im Umfang von 5 Tönen.

1. Zu zwei Händen.

Th. Kullak: Materialien für den Elementar-Klavier-Unterricht. Heft 2. Uebungen und Handstücke. Berlin, Bahn. Preis 4 Mk.

Obiges Werk, das den bescheidenen Namen „Uebungen und Handstücke" trägt, ist eine Elementar-Klavierschule mit sehr praktischer Anordnung, die sich von anderen guten Schulen dadurch unterscheidet, dass sich alle darin enthaltenen Uebungsstücke im Umfange von 5 Tönen für jede einzelne Hand bewegen. Der Verfasser geht von dem Grundsatz aus, dass für den Anfänger nichts erspriesslicher sei, als längere Zeit nur innerhalb der Grenzen der natürlichsten Handlage und Fingerstellung, sowie der einfachsten Fingersetzung beschäftigt zu werden. Dadurch werden Ruhe, Sicherheit und Bestimmtheit im Anschlag wesentlich gefördert.

2. Zu vier Händen.

E. Grenzebach: Zwölf Klavierstücke zu vier Händen im Umfange von 5 Tönen. Zwei Hefte à 1 Mk. 50 Pf. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Eduard Rohde: Feldblumen. Preis 2 Mk. 50 Pf. Berlin, Schlesinger.

Anregung und Unterhaltung.

Nutzen der Virtuosen. Von Nutzen und Folgen ist es schon in so fern, wenn grosse Virtnosen die Weltstädte bereisen und dort ihre ausserordentlichen Fertigkeiten zeigen, dass die in denselben ansässigen Künstler durch den Vergleich mit dem Fremden nnd mit seinen Leistungen zur Kenntniss ihrer selbst gelangen oder doch darauf verwiesen werden. Bliebe eine jede Stadt auf die in ihr einmal hausenden Künstler beschränkt, so würden diese sich alsbald überschätzen und immer höhere Ansprüche erheben, z. B. in Forderung des Lehrsoldes oder an das Beurtheilen der Presse. Es würde die Virtuosität einseitig werden und in Manieren ausarten. Also ist auch in diesem Zweige die Bewegung in der Kunst von guten Folgen begleitet und die Presse thut wohl daran, von diesem Gesichtspunkte aus den wandernden Virtuosen, falls sie nur in Wahrheit diesen Namen verdienen, das Wort zn reden. Sie bringen mit ihren Vorzügen und Verbesserungen in der Fertigkeit und Technik ein frisches Leben in die Kunst, sei es mit Werken oder in deren Ausübung. Solche Gäste muss man wohnlich aufnehmen und kann sie nutzen. F. G.

* * *

Ein Klavierlehrer von Geist oder Herz, gleichviel ob er die Elemente lehrt oder sich mit höherer Ausbildung beschäftigt, der so beschaffen ist, wie ich ihn mir denke, muss die Gesangskunst verstehen. — Wenn ich vom Gesang spreche, so meine ich nur den „schönen Gesang", die Basis der feinsten nnd vollendetsten musikalischen Darstellung, und vor allen denke ich wieder eine „schöne Tonbildung" als die Basis für den möglichst schönsten Anschlag auf dem Klavier. In vielen Dingen müssen sich Klavier und Gesang gegenseitig erklären und ergänzen; sie sollen untereinander wirken, um das Hohe und Edle in ungetrübter Schönheit zur Erscheinung zu bringen.

Unerlässliche gute Eigenschaft des Klavierspielers: „mit lockeren und ruhigen Fingern und willigem und beweglichem Handgelenk ohne Hilfe des Armes einen guten und gebundenen Ton hervorzubringen."

Fr. Wiek.

* * *

Phantasiereiche Naturen sind selten ganz frei von Aberglauben. Chopin besass ihn im höchsten Grade. Je nachdem er sich körperlich angegriffen oder wohl befand, war sein Aberglauben stärker oder schwächer.

Als er eines Abends, aus einer Soirée kommend, mit einigen Freunden (worunter A. Szmitkowski, dem er seine herrlichen Mazurken Op. 50 gewidmet) über die Boulevards schlenderte, sprach er in scherzhafter Weise von den Unbequemlichkeiten, die ihm seine finanziellen Verhältnisse hie und da auferlegten.

„Ich wollte," sagte er lachend, „dass mir ein guter Geist so ungefähr zwanzigtausend Francs in meinen Schrank zauberte. Diese würden gerade ausreichen, mich ein- für allemal so einzurichten, dass ich den von mir so sehr geliebten Komfort haben könnte."

In der Nacht träumte ihm, dass sein Wunsch in Erfüllung gegangen sei.

Einige Tage später öffnete er ein verborgenes Fach seines Schrankes, in welchem er sein Geld und einige besonders theure Andenken aufzubewahren pflegte, und fand in der That in demselben die erwähnte Summe, welche ihm seine Schülerin und begeisterte Verehrerin Miss Stirling durch Szmitkowski — natürlich ohne sein Wissen — hatte in den Schrank legen lassen, nachdem dieser ihr von Chopin's Wunsch und seltsamem Traume Mittheilung gemacht.

Antworten.

Herrn **Dr. Cl. Schl. in Glasgow.** Es ist sehr liebenswürdig von Ihnen, dass Sie die verschiedenen, in Folge Ihres Berichts in No. 1 d. Z. an Sie gerichteten Anfragen über die dortigen Unterrichtsverhältnisse so bereitwillig und ausführlich beantworten. Möchten die erwarteten Einwanderer sowohl als die Eingeborenen nur nicht in ihren Erwartungen getäuscht werden. — Herrn **W. Gibelius in B. Gladbach.** Kommt zum Abdruck. — Herrn **Wild in Lemberg.** Gruss an Frl. Z. Die bis jetzt erschienenen Nummern sind abgesandt. — Herrn **Forberg in Leipzig.** Kommt nach und nach zur Besprechung. — Herrn **Albert Orth** in **Kopenhagen.** Besten Dank für die guten Wünsche. Ihr Stück wird sobald als möglich besprochen werden. — Herrn **F. H. in W.** Die Statuten des Königl. Instituts für Kirchenmusik sind noch nicht gedruckt, aber wir senden Ihnen einen Prospekt, der Alles zur Aufnahme ins Institut Nöthige enthält. Ein Alter von 32 Jahren ist kein Hinderniss zum Eintritt, wenn sonst nur Talent und genügende Vorbildung vorhanden ist. Zu weiterer Auskunft sind wir gern bereit. — **A. Z., hier.** Ihre Frage lässt sich ohne Angabe einer bestimmten Stelle, auf welche sie sich bezieht, nicht genau beantworten, da der Rhythmus und die musikalische Phrase dabei von wesentlichem Einfluss sind. Wir bitten, uns zu informiren. — **A. K., hier.** Wir glauben nicht, dass es ein Mittel giebt, um den Ton eines Klaviers so zu dämpfen, dass er auf feinhörige und nervöse Um-, Unter- und Ueberwohner des Spielers nicht störend wirkt. Versuchen Sie es mit einer dicken Teppichschicht, die Sie unter das Klavier legen. Ist der Erfolg nicht der gewünschte, so machen Sie Fingerübungen u. dergl. auf einer stummen Klaviatur und bitten die Mitbewohner Ihres Hauses, welche Ihr Spiel stört, Ihnen eine Zeit zu bestimmen, in welcher ihnen dasselbe am wenigsten lästig ist. — Frl. **Lucie W. auf Soltnitz** bei **Neustettin.** Freuen uns wieder etwas von Ihnen zu hören. Bitte theilen Sie Ihren Wunsch mit der Angabe, welche Stücke Sie zuletzt gespielt und wie weit Sie in der Theorie gekommen, Herrn Professor K. mit. Wir werden dann das Uebrige veranlassen. — Herrn **Carl Eschmann in Zürich.** Sie erhalten die Zeitung von nun an regelmässig. — Herrn **L. B. in Cassel.** Wir werden Ihrem Wunsche willfahren. Kosten erwachsen Ihnen nicht daraus. — Herrn **Jos. Schrattenholz in Bonn.** Es wird uns freuen, den zuerst genannten Aufsatz kennen zu lernen.

Anzeigen.

Berichtigung.

Im Inserat des Hoflieferanten **R. Koch,** Berlin, in No. 3 muss es heissen:

Pianinos in vorzüglicher Ausführung **als** Specialität.

D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 5. **Berlin, I. März** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die Musik der vorchristlichen Völker.

Von **Anna Morsch.**

I. Chinesen und Inder.

Verehrte Freundin!

Sie sprachen mir in Ihrer lebhaft anregenden Weise den Wunsch aus, einen Blick in die geheimnissvollen Stätten werfen zu dürfen, aus denen unsere Kunst als zarte, verborgene Pflanze emporkeimte; Sie möchten, ergriffen von der zauberhaften Farbenpracht der voll erschlossenen, duftigen Blüthe, das Samenkorn kennen lernen, aus dem sie hervorwuchs. Sie wissen, wie ich nur zu gern bemüht bin, Ihrem immer wissensdurstigen, nach Vertiefung strebenden Gemüth neue Anregung zuzuführen, aber fürchten Sie denn nicht, dass es Ihnen gehen möchte wie dem Zauberlehrling, dass Ihnen die heraufbeschworenen Geister zum mindesten lästig werden könnten? — Der Weg, den Sie mit mir wandeln wollen, führt über Schutt und Trümmer, durch dunkle Gräber, über eingestürzte Tempel und Paläste, — unsere holde Kunst ist ja die flüchtigste und vergänglichste, der Strom der Melodien rauscht vorüber, ohne eine Spur zu hinterlassen, vom Hauche der Luft getragen, verklingen die Töne in der Unendlichkeit, vorüber und vergessen! — Aber dem sinnenden Menschengeiste ist es gegeben, Vergangenes aus der Asche der Vergessenheit zu heben, und wo sich dem geistigen Auge die Wunderbauten versunkener Geschlechter wieder aufbauen, da hört auch das Ohr die längst verklungenen Melodien, die den ernsten und heiteren Festen der Götter und weltlichen Herrscher erst Glanz und Leben verliehen.

Ein gemeinsamer Zug durchweht das Musikleben der frühesten Zeit, die fantasiereichen Völker des Alterthums führen den Anfang der Musik sämmtlich auf göttlichen Ursprung zurück; es war die geheimnissvolle Macht, die der Ton als Klang in seiner elementaren Wirkung auf sie ausübte, und daher begegnen wir überall einem überaus reich entwickelten Sagenkreis über den Beginn der Musik. In der nebelhaften Ferne verschwimmen die Farben ineinander vom Schleier der Sage umwebt, dass es oft schwer ist, das Leben vom Schein, die Wirklichkeit von der Mythe zu trennen. Ich habe an einem anderen Orte (Tonkunst No. 43, 47, 49), alle die duftigen Märchen, die die alten Völker an den Ursprung der Musik knüpfen, erzählt, heut ist es das wirkliche Leben, von dem ich Ihnen zu berichten habe, und ich führe Sie sogleich in eine mehr als 2000 jährige Vergangenheit zurück, in das Land, wo die Wiege der Völker stand, nach Asien.

Ich beginne mit dem Volke der Chinesen. Der Charakter des chinesischen Volkes drückt sich in bezeichnender Weise in ihrem gesammten Kunstleben aus, und am treffendsten wohl in ihrer Musik. Es ist eine Eigenthümlichkeit der Chinesen, dass alles, was durch Fleiss und Arbeit, und angestrengter Thätigkeit erlangt werden kann, von ihnen errungen wird, dass aber ihr Schaffen sein Ende erreicht, wo es gilt durch Fantasie und Geistesschwung zu wirken. Fast alle Künste erstarren und erliegen diesem Mangel an Fantasie; ihre Architektur zeigt uns in ihren Produktionen nur eine barocke, hässliche Seite, ihre Malerei ist in ihrer scharf der Natur ab-

gelauschten Beobachtung doch nur schablonenhafte Handwerkerarbeit, und bei der Musik, jener freiesten, am wenigsten an den Stoff gebundenen Kunst, verstanden sie es nur, die wissenschaftliche Seite auszubeuten, und während sie Schätze voll tiefgelehrter, theoretischer Werke über das Wesen der Musik aufhäuften, blieb die praktische Seite auf den ersten, kindlichsten Stufen stehen.

Die Chinesen kannten schon vor 2000 Jahren den Quintenzirkel, die zwölf Halbtöne der Octave, sie betrachteten die Musik als die Wissenschaft der Wissenschaften, aber ihre ausübende Musik ist nichts, wie ein wüster, wilder Lärm, hervorgebracht durch Schallbecken, Trommel und anderen Lärmwerkzeugen.

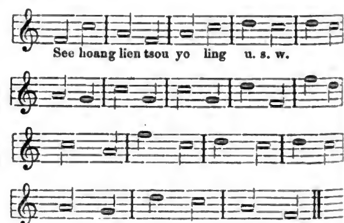
Die ursprüngliche Tonleiter der Chinesen ging von dem Tone *f* aus, und umfasste folgende fünf Töne:

f—g—a—c—d.

Jeder dieser Töne hatte bei den Chinesen einen charakteristischen Namen: *f* hiess Kung, der Kaiser; *g* tschang, der Minister; *a* kio, das gehorchende Volk; *c* tsche, die Staatsangelegenheiten; *d* yu, das Gesammtbild aller Dinge. Diesen fünf Tönen wurden von dem musikliebenden Prinzen Tsay-yn noch die beiden fehlenden Töne, *e* tschung, der Vermittler und *h* ho, der Führer, hinzugefügt; sie gelten nur als Uebergangstöne, da sie nur einen Halbtonschritt bilden. Die Theoretiker betrachteten diese Sieben-Tonleiter schon als Beginn des Verfalles der Musik. Die neuen Tonreihen, die sie von den sieben Tönen ausbildeten, führten sie zu den chromatischen Tönen, als Grundtöne neuer Reihen, sie glauben hierdurch die alte Ordnung zersetzt, und bis auf den heutigen Tag hat die Fünf-Tonleiter in der Praxis vorherrschend und ausschliesslich Bedeutung behalten.

Die zwölf Halbtöne der Oktave waren schon von den frühesten Zeiten her bekannt, und sie wurden unter dem Namen „Lü" ebenfalls in das System eingereiht. Jeder Lü, Halbton, kann zum kung, grossen oder Ganzton, als Grundton einer Tonleiter werden, und da bei den sich ergebenden zwölf Tonarten jeder Lü seinen Platz siebenmal wechseln nämlich: erste, zweite, dritte u. s. w. Stufe werden kann, so ergiebt sich daraus schliesslich eine Summe von 84 Tonarten. Zu bemerken ist noch die Eigenthümlichkeit des Chinesen, dass er im Gegensatz zu uns und allen musiktreibenden Völkern, den tiefsten Ton als höchsten bezeichnet und ebenso umgekehrt.

Das ganze Musiksystem war fortwährend Gegenstand tiefernster Spekulation der musikalischen Gelehrten, sie berechneten auf's Sorgfältigste die Intervallen-Verhältnisse, und versuchten die astronomischen Systeme mit den musikalischen in Einklang zu bringen, aber die Töne als Darstellungsmaterial zu benutzen und aus ihnen wirkliche Formen zu gestalten, kam nicht in ihren Sinn. Der einzelne Ton imponirte ihnen, sie suchten ihn in gemalten Bildern zu verkörpern, aber das Gestalten von bestimmten Melodien ist ihnen gänzlich fremd geblieben. Wo bei ihrem Gesange eine solche anscheinend auftritt, da schleicht sie träge von einem Ton zum andern, ohne bestimmtes Ziel und Rhythmus. Und dennoch war die Musik bei den Chinesen eine geheiligte Kunst, und wurde bei allen feierlichen Gelegenheiten angewendet. Kong-fu-tse (Confucius) sagt von ihr: „Wollt ihr wissen, ob ein Land wohl regiert und gut gesittet ist? Hört seine Musik!" Und er selbst ist so hingerissen von den uralten Melodien des „Quei", eines musikkundigen Dieners König Yao's, der mehr als 2000 Jahre v. Chr. lebte, dass er drei Monate an nichts weiter dachte, und sogar die köstlichsten Speisen darüber verschmähte. Bei einer jährlich im Tempel, dem „Thore der reinen Wolken", stattfindenden Feier zu Ehren der Seelen der Verstorbenen, wird eine uralte Melodie gesungen, die ich Ihnen als Probe chinesisch - religiöser Musik hier beifüge:



Der Melodie fehlen die Halbtöne *h* und *e* gänzlich. Bei allen festlichen Gelegenheiten, Hochzeiten und Begräbnissen, religiösen Festen, spielt die Musik eine grosse Rolle, und bei den Schaustellungen im Theater tritt bei jeder erhöhten Gemüthsbewegung eine Arie ein, während gellende Blasinstrumente den Recitirenden unterbrechen, und die Pausen mit Lärmbecken und Pauken ausgefüllt werden. Diese Theatervorstellungen sind ein Gemisch der krassesten Scenen und der Nachahmung scheusslichster Zustände, abwechselnd mit Scenen harmlos kindischen Gepräges. Charakteristisch für den Chinesen ist, dass einmal beliebt gewordene Melodien von uralter Zeit her genau in derselben Weise beibehalten und unverändert heilig gehalten werden. Von den verschiedensten Berichterstattern, die in weit auseinanderliegenden Zeiten das Land bereisten, sind uns die gleichen, genau übereinstimmenden Melodien mitgebracht, und energisch hat sich der

Chinese dem Einfluss fremder Musik abzuschliessen gewusst, er findet unsere Musik einfach „détestable“. — Eine Probe chinesischer Volksmelodie, die einen lebhafteren Ton anschlägt, findet sich in C. M. v. Weber's Ouvertüre zu Turandot, die Ihnen jedenfalls bekannt sein wird; auch dieser Melodie fehlt die Quarte und Septime gänzlich. Es bleibt mir noch übrig, einige Worte über die Instrumente der Chinesen hinzuzufügen.

Die Gesetzgebung hatte auch auf sie ihr strenges Augenmerk gerichtet, und die ursprünglichen alten waren in acht Kategorien geordnet. Acht Klänge unterschieden die Chinesen nach den verschiedenen Stoffen, aus denen die Tonwerkzeuge gefertigt waren. Als Material dienten Stein, Metall, Thierhäute, Bambus u. s. w., und je nach dem verschiedenen Klange erhielt das Instrument seine bestimmte Bedeutung, und diente zu ebenso feststehenden Gelegenheiten. Es gab Instrumente, die allein dazu dienten, den Beginn der Musik anzudeuten, andere, die den Rhythmus markirten; ja die Beschränkung ging noch weiter, so gab es z. B. ein Instrument, das allein nur der Kaiser spielen durfte u. s. w. Unter den Instrumenten besassen sie aus Bambus gefertigte Flöten, mit drei und sechs Seitenlöchern; ein „Kin“ genanntes Instrument, welches mit fünfundzwanzig aus gedrehter Seide bestehenden Saiten bespannt war; dann das als sehr edel gepriesene Instrument „Ché“ (Wunderbar) mit ursprünglich 50 Saiten, die jede ihren beweglichen, verschieden gefärbten Steg hatte. Ein eigenthümliches Instrument „Cheng“, zu dem der Flaschenkürbis verwendet wird, ist eine Art Mittelding zwischen einer Pans-Flöte und einer kleinen Orgel. Im 13. Jahrhundert versuchte einmal ein musikliebender König, Kang-hi, der merkwürdigerweise Gefallen an der europäischen Musik fand, die chinesische Musik zu reformiren, aber seine reformatorischen Pläne scheiterten an dem starren Beharren der Chinesen an dem einmal Ergriffenen. Nur in Bezug auf Verbesserung der Instrumente glückte es ihm einigermassen, es gelang ihm wenigstens einige der älteren bisher in Gebrauch gewesenen gänzlich ausser Anwendung zu setzen, einige zu verbessern und zu erweitern, und einige ganz neue hinzuzufügen. Aber immerhin nehmen unter Kaiser Kang-hi's Reform-Instrumenten die Klapper, Klingel, Lärm- und Trommelwerkzeuge noch einen ungebührlich grossen Raum ein.

Wenn ich Sie nun auffordere, mir zu dem fantasiereichen Volke der Inder zu folgen, so scheint für den Augenblick in ihrem Musiksystem eine Aehnlichkeit mit dem des chinesischen zu bestehen. Ihre Tonleiter war ursprünglich dieselbe, das System der fünf Töne, der später die Hinzufügung der beiden fehlenden Töne folgte. Und dennoch kann es kaum eine grössere Verschiedenheit geben. Wenn bei den Chinesen die Musik Wissenschaft und Eigenthum der Gelehrten war, ist sie bei den Indern nur der Gegenstand der Fantasie und Gemeingut des Volkes. Sie dient allein dazu, das Herz zu erfreuen, und mit seiner lebhaften, ungezügelten Einbildungskraft umgiebt sie der Inder mit wundersam magischem Glanze; sie hat mit der Wissenschaft nichts zu schaffen und soll nur Freude und Genuss bereiten. Wenn die Inder trotzdem eine sorgsam ausgebildete Musiklehre besitzen, so ist auch diese in eine märchenhafte Wunderwelt verflochten, die überall wieder zu Tage tritt. Wie bunte fantastische Träume erklingen die Erzählungen über die Wunder der Musik, und der Forscher sucht vergebens die Grenze zwischen Sage und Wirklichkeit aufzufinden. Erhalten ist als Probe uralter Poesie und Singekunst der sogenannte „Rigoeda“, das ist eine Sammlung Loblieder und Gebete an die Götter, dessen einzelne Gesänge nach den Priestern und Sängern, die sie ausführten, benannt wurden. Sie werden noch heut beim alten hindostanischen Gottesdienst benutzt, wenn es uns auch bis jetzt noch nicht gelungen ist, eine Probe dieser Musik zu erhalten.

Das hindostanische Kultur- und Kunstleben ist vielfach fremden Einflüssen unterworfen gewesen, und der leicht bewegliche Sinn der Inder war empfänglich für alles Neue und Schöne, wenn er es auch stets in seiner ihm eigenthümlichen fantastischen Weise umformt. Es ist daher schwerer, von dem jetzt bekannten Musikleben auf das ursprüngliche, dem Inder zu eigen gewesene, zu schliessen, wie das bei den Chinesen der Fall war, die in ihrer Abgeschlossenheit uns heute wohl noch ein ähnliches Bild zeigen, wie vor tausend Jahren. Es giebt eine ziemliche Menge, und zum Theil sehr alter, musikalisch theoretischer Werke, die aber in ihren Tendenzen oft gänzlich verschieden sind, und uns die zügellose Willkür der hindostanischen Fantasie in hellstem Lichte zeigen. Originell und gewiss einzig in seiner Art ist das Buch „Soma“, welches die Theorie der Töne, die Skalen mit ihren Namen und Veränderungen behandelt, und dabei in anmuthigen Versen geschrieben ist; die trockne Wissenschaft auf diese Weise mit dem Duft der Poesie überkleidend.

Aus dem fünften Jahrhundert berichtet uns ein hindostanisches Lehrbuch folgendermaassen: „Höre die Eintheilung des Gesanges — sieben Töne und drei Oktaven, und einundzwanzig Intervalle, und neunundvierzig Taktarten — Quantitäten und Taktmaasse drei. Drei Arten giebt es von Pausen, sechs Singweisen, neun Stimmungen, sechsundzwanzig Färbungen, weiter vierzig Zustände dann. Dieses 185 Zahlen umfassende Sangsystem

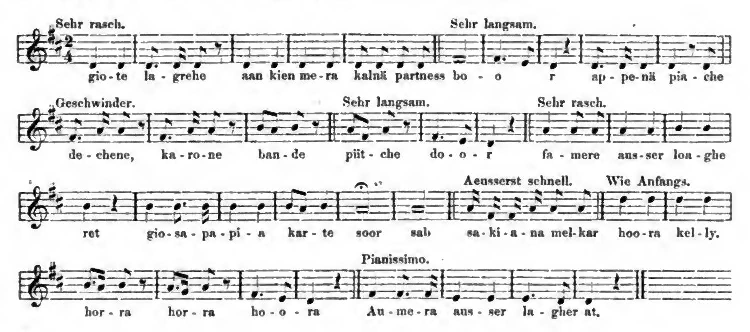
bespricht, gut ausgeführt und fehlerlos, sämmtliche Theile des Gesanges.“ — Wenn wir aus den sieben Tönen und drei Oktaven nebst einundzwanzig Intervallen unsere diatonische Skala herauserkennen, so begnügte sich der Hindostaner damit nicht. Er theilte die einzelnen Töne noch in Vierteltöne, und zwar giebt er dem grossen Ganzton vier, dem kleinen drei, und dem Halbton zwei von diesen Vierteltönen, so dass er auf die Oktave zweiundzwanzig solcher Vierteltöne oder „Struti“ erhielt, eine Eintheilung, bei der kein einzelnes Intervall rein herauskommen kann. Die sieben Hauptstufen der Tonleiter hatten besondere Namen, nach den Anfangsbuchstaben hiessen sie kurz:

Sa, ri, ga, ma, pa, dha, ni.

Einen verwirrenden Reichthum von Tonleitern erzeugten die indischen Systeme. Eine Tonleiter konnte von den verschiedenen Stufen begonnen werden, aber jede Modifikation der Intervalle innerhalb der Skala, durch Erhöhungen und Erniedrigungen, durch Ueberspringen einzelner Töne gab stets wieder eine neue Tonart, und es würde vergebliche Mühe sein, in dieser regellosen Fantastik Gesetzmässigkeit und einen leitenden Grundgedanken zu suchen. Aus den Büchern Soma und Narayana lesen wir, dass fast jedes Königreich, jede Provinz ihre eigenen Tonarten und Melodien habe, die sehr von einander abweichen. Nimmt man an, dass der Grundton der Tonleiter „Ansa“ in zwei Tonarten derselbe ist, dass aber verschiedene Töne der Skala in ihnen unbenutzt und übersprungen werden können, so ergiebt sich schon hieraus die Möglichkeit zu zahlreichen Tonweisen. Erzählen uns doch die indischen Sagen von 16,000 Tonarten, das heilige Buch „Soma“ berichtete von 960 möglichen Tonarten, die durch Gesangsmanieren wie „Wellen im See“ ins Unendliche vermehrt werden könnten; erkennt aber selbst nur 23 brauchbare darunter. Der Schriftsteller William Jones erzählt von einem System „Pavan“, welches sieben Haupttonarten, nach den astronomischen Beziehungen der Siebenzahl annimmt, denen noch fünf andere, nach den fünf Hauptzeiten des Tages zugesellt werden. Kallinatha nimmt dagegen 90 Tonarten an, und jedem Tonarten-Genius gesellt er sechs Gopi (Nymphen). Ferat erzählt von sechs Tonartengöttern nach den sechs Jahreszeiten, (je zwei Monaten) deren jedem fünf Nymphen vermählt sind, und jeder hat wieder acht Söhne „Putras“. Nicht genug damit vermählt er diese 48 Putras je noch mit einer Nymphe „Farja“, so dass eine stattliche Familie daraus entsteht, die ebenso viele Tonleitern repräsentirten. So wesentliche Abweichungen nun auch in all diesen Systemen bestehen, bei denen besonders die Skalen mit den ausgelesenen Tönen die grösste Willkür zeigen, so ist doch augenscheinlich, dass die Natur immer wieder zu ihrem Rechte gelangt, und dass die diatonische Durskala diejenige zu sein scheint, die in der Natur selbst begründet liegt. Der schon erwähnte William Jones erzählt uns ferner, dass, trotz dieser anscheinenden Regellosigkeit, es ihm nicht gelungen sei, den wesentlichen Unterschied der indischen und unserer Skala, wo sie praktisch verwerthet sei, herauszufinden. Auffallend ist, dass den indischen Melodien, die uns von Forschern überbracht, sehr leicht eine reiche Harmonisirung untergelegt werden kann, ja dass sie gleichsam dazu herauszufordern scheinen. Die vielen bekannten, indischen Melodien zeigen aber ein so entschieden europäisches Gepräge, und klingen bald an französische, deutsche und schottische Liedweisen an, dass wir wirklich zweifeln müssen, wirkliche Originalmelodien vor uns zu haben. Dagegen zeigt ein von William Jones mitgetheiltes Frühlingslied auf Krishna mit seinem regellosem Gesange, seiner wechselnden, bald lang gedehnten, bald hastigen Bewegung ein viel fremdartigeres Ansehen, so dass wir uns dabei eher den hindostanischen Sänger denken können. Ich gebe sie als eine Probe hindostanischer Musik am Schluss meines Briefes.

Von Harmonie besitzt die indische Musik auch nicht die geringste Spur, und Musiker und Volk scheinen auch kein Bedürfniss danach zu empfinden. Ihre Musik ist eine Melodie, und sie verstehen es, alle Empfindungen und Leidenschaften in ihrer Musik auszuströmen. In ruhig bewegten, wild und mannigfach wechselnden Modulationen ertönt ihr Gesang, aber ein natürliches, rhythmisches Gefühl verhindert sie, dass er sich ins Regellose, Ungewisse verliert; überhaupt besitzt die indische Musik einen Vorzug vor aller asiatischer Musik, und das ist ihr Sinn für Wohlklang und Schönheit, der sie hindert, sich wie die chinesische Musik in Fantasielosigkeit und Hässlichkeit zu verlieren. Freunde und Kenner indischer Musik, wie Richard Johnson, Ouseley u. a. schreiben ihr einen „eigenthümlich rührenden Charakter“ zu, eine „schöne, elegische Einfachheit“, manche Melodien besässen einen zarten, anmuthvollen Ton, während andere sich durch wildromantischen, originellen Gang auszeichneten. Sie seien so „anmuthig, zierlich und schüchtern wie Gazellen“, oder sie machen den Eindruck einer „Mondnacht am Ganges, wenn sich die Wipfel der Palmen, dem eintönig fortrauschenden Strom träumerisch zuneigen“. Eine besondre Notenschrift besitzen die Inder nicht, aber sie bezeichnen die Töne durch Buchstaben, und der Werth der Note wird durch lange oder kurze Vokale ausgedrückt, den Schluss einer Periode bezeichnen sie in sinniger Weise durch eine Lotosblume. Die Instrumente der Inder sind im allgemeinen nicht viel von den chinesischen unterschieden, ihr Haupt- und Lieb-

lingsinstrument ist die Vina, ein Lauten und Guitarren ähnliches Instrument mit sieben Saiten bespannt; der Musiker nimmt beim Spielen das Instrument in den Arm, und mit den beiden vorderen Fingern der rechten Hand, die mit einem spitzen, metallnen Fingerhut versehen, werden die Saiten angeschlagen. Die Vina war das Lieblingsinstrument der Inder, nach der Sage war sie ihnen von Sarasvati, der Gemahlin Brahma's, selbst geschenkt, und Nared, der indische Gott der Musik beschäftigte sich vornehmlich mit ihrer Ausbildung und Pflege. Daher wird die Vina auch dem orientalischen Geschmack gemäss reich und prächtig ausgestattet. Zwei geigenähnliche Instrumente besitzen die Inder, die Serinda mit drei von Saide gesponnenen Saiten bezogen, und das Ravanastron, welches nur zwei Saiten hatte. Für die lebhaften Tänze der Bajaderen dienten eine Anzahl Schlag- und Klingelinstrumente zur Begleitung, Trommeln, Schellen, Glöckchen, deren helle, durchdringende Klangfarben mit den feinen Tönen der Vina gemischt, einen seltsamen Effekt hervorbringen. Auch eine Auswahl verschiedener Flöten gehören zu den indischen Instrumenten, eine darunter ist ganz speciell dem Gotte Krishna geweiht, sie heisst Basarée, und ist eine Schnabelflöte mit sieben Tonlöchern, die so leicht anspricht, dass sie auch mit der Nase geblasen werden kann. Die Instrumente Hinterindiens stehen hinter den genannten ziemlich bedeutend zurück, chinesischer Einfluss in Bezug auf manches Barocke, und die Nähe der in der Kultur noch weit zurückgebliebenen Südseeinsulaner prägt sich oft in rohen und bizarren Einfällen in der Form der Instrumente, wie auch des ganzen Musiktreibens aus.



Chopin als Klavier-Lehrer.

(Schluss.)

Eine besondere Eigenthümlichkeit seines Spiels war das Tempo Rubato. Er hielt den Bass in ruhigem, mässigem Tempo, während die rechte Hand sich ganz frei im Takte bewegte, sich bald der linken Hand anschloss, bald (wenn sie z. B. Achtel-Triolen oder die Chopin eigenthümlich rhythmisch gar nicht zu zerlegenden Läufe und Guirlanden gegen eine einfache, fortlaufende Achtelbewegung der linken Hand auszuführen hatte) ihren ganz selbstständigen Weg ging.

„Die linke Hand," sagte er, „soll wie ein Kapellmeister sein; nicht auf einen Augenblick darf sie unsicher und wankend werden."

Auf diese Art war sein Spiel frei von den Fesseln des Zeitmaasses und gewann jenen eigenthümlichen Reiz. Die Conturen verblichen — wie wir es auf meisterhaft gemalten Winterlandschaften sehen — in durchsichtigem Nebel.

Das Tempo rubato wandte er mit grossem Erfolg nicht nur auf seine Nocturnes und Berceuse, sondern auch auf viele Mazurken an. Derjenige, der in den Geist von Chopin's Schöpfungen eingedrungen ist, dem wird es nicht schwer werden, zu verstehen, an welchen Stellen seiner Werke das „rubato" anwendbar ist.

Der geniale Künstler gab in seinem Spiele zum Entzücken das Erbeben wieder, indem er beständig die Melodie gleich einem Boote auf der mächtigen Meeresfläche schwanken liess.

Liszt sagt: „Chopin war der Erste, der in seinen Kompositionen diese Manier angab, die seiner Ausführung musikalischer Stücke die eigenthümliche Signatur aufdrückte: wir meinen damit das Tempo rubato. Ein hinschwindendes, regellos unterbrochenes Zeitmaass, geschmeidig, abgerissen und schmachtend zugleich, flackernd wie die Flamme unter dem bewe-

genden Luftzuge. Später pflegte er die Bezeichnung dieses Tempos bei Veröffentlichung seiner Musikstücke nicht mehr hinzuzufügen, überzeugt, dass, wer überhaupt deren Verständniss besass, von selbst dieses Gesetz der Ungebundenheit entdecken werde.

Alle Chopin'schen Stücke müssen mit jener Art accentuirter und prosodischer, wiegender Beweglichkeit gespielt werden, deren Geheimniss man nur schwer zu lösen vermag, wenn man nicht ihn selbst zu hören häufig Gelegenheit hatte.

Eifrig schien er darauf bedacht, diese Manier seinen Schülern zu lehren, vorzugsweise aber seinen Landsleuten, denen er mehr noch als Anderen seine Art und Weise zu interpretiren wünschte.

Seine polnischen Schüler, noch mehr aber seine polnischen Schülerinnen erfassten diese Methode aber auch mit der Gewandtheit, die sie für alle Gegenstände poëtischer Empfindung besassen, und ein angeborenes Verständniss seiner Gedanken gestattete ihnen, allen den Wallungen seines azurnen Gefühlsmeeres treu zu folgen."

So lange Chopin gesund und kräftig, was in den ersten Jahren seines Pariser Aufenthaltes der Fall war, spielte er die Erard'schen Instrumente. Seitdem ihm aber sein Freund Camillo Pleyel einen prachtvollen Flügel aus seinem Magazine geschenkt hatte, der sich durch seinen metallischen Klang und einen besonders leichten Anschlag auszeichnete, spielte er nur noch Instrumente dieser Fabrik.

Sollte er mit seinem Spiel einer Soirée Glanz verleihen, sei es in einem polnischen, sei es in einem französischen Hause, so schickte er oft seinen eigenen Flügel, wenn da, wo er zu spielen versprochen hatte, kein Pleyel'sches Instrument war.

„Quand je suis mal disposé," sagte Chopin, „je joue sur un piano d'Erard et j'y trouve facilement un son fait. Mais quand je me sens en verve et assez fort, pour trouver mon propre son à moi, il me faut un piano de Pleyel."

Die Kunst wurde von Chopin als die schönste Gabe des Himmels, als Trösterin in Leiden heilig gehalten; nie hätte er sie zur Erreichung gewöhnlicher Zwecke benutzt.

Leider giebt es ja genug berühmte Künstler, denen die Ausübung ihrer Kunst nichts Anderes ist, als das Mittel, ein grosses Vermögen zu erwerben.

Was Schiller von den Männern der Wissenschaft sagt, gilt auch von den Künstlern:

„Einem ist sie die hohe, die himmliche Göttin,
dem Andern
Eine tüchtige Kuh, die ihn mit Butter versorgt."

Für Friedrich Chopin war sie, bis der Tod seine schönen, poëtischen Augen schloss, die hohe Göttin.

Oft kamen reiche, hochgestellte Personen und wollten ihn zum Lehrer für sich oder ihre Verwandten haben; aber obgleich Chopin von Hause schon längst keine Unterstützung mehr annahm, sehr empfänglich für eine angenehme Häuslichkeit war, gern Die, welche er lieb hatte, beschenkte und die ausgedehnteste Gastfreundschaft ausübte, konnte ihn doch selbst das grösste Honorar nicht bewegen, einer talentlosen Person Unterricht zu ertheilen.

Artig — denn Chopin konnte gar nicht anders sein — sprach er in solchem Falle seine Ansicht aus und lehnte es ab, die Zahl seiner Schüler noch um einen zu vergrössern; dagegen munterte er junge Talente mit aufrichtiger Herzlichkeit auf. Er lieh solchen mit Vergnügen Bücher, Musikalien, zuweilen auch Geld, wenn er erfuhr, dass ihre Mittel beschränkt waren, und gab auch so Manchem Unterricht, ohne Honorar dafür zu nehmen. Einer der befähigtsten Schüler von ihm war der junge Filtsch*), ein Ungar; Chopin hielt viel von ihm und sah ihn stets sehr gern bei sich. Der Tod rief diesen früh von der Erde, was auf seinen Meister einen tiefen, schmerzlichen Eindruck machte.

Jeder, der Filtsch näher gekannt und sein schönes Spiel gehört hatte, sagte, dass er zu den herrlichsten Hoffnungen berechtigt habe und sein früher Tod ein herber Verlust für die musikalische Welt sei.

Zu den besten Schülern Chopin's müssen auch gezählt werden: Gutmann, Guntsberg, Telefsen, Georg Mathias, der jetzt Professor am Pariser Conservatorium ist, Carl Mikuli, Director des musikalischen Vereins in Lemberg, Casimir Wernik, der im Jahre 1859 noch jung in Petersburg starb, und Gustav Schumann, ein in Berlin lebender, hochgeschätzter Pianist, der sich einige Zeit, nur um von Chopin Unterricht zu erhalten, in Paris aufhielt.

Chopin wurde von allen seinen Schülern nicht nur verehrt, sondern auch geliebt, denn er hatte für Jeden herzliche Theilnahme und überhaupt in seinem Wesen etwas ungemein Anziehendes; aber gegen die jungen Künstler, die aus Polen kamen, benahm er sich besonders liebenswürdig, war zu allen Diensten bereit und zeigte, dass er sein Vaterland noch immer so warm liebte, wie in der Zeit, wo sein polnisches Elternhaus die ganze Welt des träumerischen, liebevollen Knaben war.

Daher kam es, dass Viele, die nur kurze Zeit in Paris verweilten und sich Ruf und Popularität verschaffen wollten, sich für seine Schüler ausgaben, auch wenn sie gar nicht von ihm gekannt waren.

Wenn Chopin gefragt wurde, ob dieser oder jener sein Schüler gewesen, erwiderte er: „Ich habe ihn nicht unterrichtet; allein wenn es ihm etwas nützen kann, als mein Schüler zu gelten, so lasst ihn in Ruh'; mag er es sein!"

Aber Chopin war nicht nur ein liebenswürdiger, er war auch ein gewissenhafter Lehrer.

Mehr als vier, höchstens fünf Stunden gab er aus Rücksicht für seine Gesundheit niemals, aber diese hielt er pünktlich inne; nur wenn Bekannte oder Freunde aus Polen ihn besuchten, oder wenn er sehr krank war, liess er seinen Schülern absagen.

Wegen der zu grossen Entfernungen wurden ihm häufig Wagen geschickt, in den letzten Jahren jedoch mussten die Schüler und Schülerinnen zu ihm kommen; endlich, als er so schwach wurde, dass er nur schwer sitzen konnte, gab er den Unterricht, auf der

*) Von diesem jungen, genialen Manne soll Liszt gesagt haben: „Wenn der Kleine auf Reisen geht, mach' ich die Bude zu." (Siehe: „Die grossen Pianisten unserer Zeit" von Lenz.)

Chaise longue liegend, vor sich ein Pianino, während am zweiten Instrument der Schüler oder die Schülerin Platz nahmen.

Wenn eine Stelle falsch, oder nicht nach seinem Geschmack ausgeführt wurde, erhob er sich, spielte sie vor und legte sich dann wieder nieder.

Sein edler Charakter, sein ächt künstlerischer Geist bewährten sich stets in jeder Richtung.

Bezeichnend für seine vornehme Gesinnung ist z. B. folgende theilweise schon bekannte kleine Episode.

Julius Schulhoff kam als ganz junger Mann noch völlig unbekannt nach Paris. Da erfuhr er, dass der damals schon sehr kränkliche und schwer zugängliche Chopin nach der Pianofortefabrik von Mercier*) zur Besichtigung eines neu erfundenen Transpositeurs kommen würde. Es war dies im Jahre 1844.

Schulhoff ergriff diese Gelegenheit, des Meisters persönliche Bekanntschaft zu machen, und fand sich in dem kleinen Kreise ein, der Chopin erwartete. Dieser erschien mit einem alten Freunde, einem russischen Kapellmeister. Einen passenden Moment benutzend, liess Schulhoff sich ihm von einer anwesenden Dame vorstellen.

Dem Wunsche der Letzteren, dass Schulhoff ihm etwas vorspielen dürfe, gab der hochgefeierte Künstler, der von dilettirenden Quälgeistern jeder Art gar häufig heimgesucht wurde, durch leichtes Kopfnicken halb unmuthig seine Zustimmung. Schulhoff setzte sich an's Clavier, indessen Chopin, mit dem Rücken ihm zugekehrt, sich an dasselbe lehnte.

Aber schon während des kurzen Präludiums wendete er aufmerkend den Kopf nach Schulhoff, der nun ein eben komponirtes Allegro brillant en forme de Sonate (später als Opus 1, Chopin gewidmet**) vortrug.

Mit steigendem Interesse sich immer mehr der Claviatur nähernd, lauschte er dem feinen, poëtischen Spiele des jungen Böhmen; seine bleichen Züge belebten sich, und durch Miene und Geberde gab er den Anwesenden seinen lebhaften Beifall zu erkennen. Nachdem Schulhoff sein Stück beendet, reichte Chopin ihm die Hand mit den Worten: „Vous êtes un vrai artiste — un collègue!"

Als Schulhoff bei seinem Besuch einige Tage darauf den verehrten Meister bat, die Widmung der gespielten Composition annehmen zu wollen, dankte dieser in herzgewinnendster Weise und sagte im Beisein einiger Damen: „Je suis très flatté de l'honneur que vous me faites."

*) Diese Pianofortefabrik existirt nicht mehr.

**) Bei S. Richault in Paris und bei Stern u. Co. in Berlin erschienen.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 24. Februar.

Die Herren **Hellmich** und **Nicodé** sind unermüdlich bestrebt, in ihren Montags-Konzerten den Hörern Neues und Interessantes zu bieten, sowohl in Bezug auf die Stücke, welche sie zur Ausführung wählen, als auch in Bezug auf die Ausführenden. Doch waren sie nicht glücklich in der Wahl der Novitäten für ihr letztes Konzert, welches am 11. d. M. in der Singakademie stattfand. Die orientalische Fantasie für Violine mit Quintett-Begleitung von Rauchenecker gab allerdings Herrn Hellmich Gelegenheit zur Entfaltung seiner virtuosen Technik, doch vermochte der virtuose Flitter, mit dem das Werk umkleidet ist, nicht über den armseligen Inhalt zu täuschen. An dem Klavier-Quartett von W. Rintel haben wir die gute Arbeit und die im Ganzen geschickte Behandlung der Instrumente anzuerkennen, doch entbehrt es aller anderen Eigenschaften, welche eine Komposition erst zu einem Kunstwerke stempeln, nämlich Innigkeit der Empfindung, packende Ideen, Vertiefung des Inhalts. Ausserdem spricht dasselbe eine Tonsprache, welche in dem Werke eines Komponisten unserer Zeit, an dem der Geist von Schumann und Brahms nicht spurlos vorübergegangen sein sollte, etwas befremdlich erscheint. Sehr Erfreuliches leistete der Königl. Sächsische Hofopernsänger Buls. Er sang Lieder von Bungert, Riess, Wagner und anderen mit so hinreissendem Feuer und so schöner ausgiebiger Stimme, dass man des Guten halber, welches er bot, gegen das minder Gute des Abends, nachsichtiger gestimmt wurde.

— Am 14. hörten wir in der Singakademie das **österreichische Damenquartett,** dessen Leistungen zwar gegen die des berühmten schwedischen etwas zurückstehen, das aber besonders im Vortrag von Volksliedern ganz Vorzügliches leistet. In demselben Konzert spielte die Pianistin Frau Anna Gehring, Stücke von Chopin, Schulhoff und Schumann. Dem Lehrer der Dame machen wir unser Kompliment, er hat ihren Anschlag, ihre Technik ausgezeichnet gebildet, wir hörten keine Härte, keinen unedlen Ton. Anmuthig und weiblich wie ihr Erscheinen, war auch ihr Spiel. Herr Willy Hess, Schüler Joachims, ist ein vielversprechender, noch junger Geiger. Sein Ton ist edel, die Bogenführung leicht und sicher, er spielt klar und verständig. Frau Gehring spielte auf einem Flügel von Blüthner in Leipzig, der sich durch Wohlklang und Fülle des Tons auszeichnete.

— Das zweite Konzert des Herrn **A. Werkenthin** brachte zuerst Jean Vogts werthvolle, leider nur selten gehörte Fuge mit dem Präludium in g-dur. Der Konzertgeber spielte sie mit einer seiner Schülerinnen und verhalf dem schönen Werke durch vollendete Wiedergabe zu einem glänzenden Erfolge. Herr W. spielte ferner Beethovens Sonate op. 53, Don Juan-Fantasie von Liszt, und kleinere Stücke von Chopin, Schubert, Jean Vogt und Mendelssohn. Er erfreute uns abermals durch die Kraft und Elasti-

cität seines Anschlages, durch sein hervorragendes technisches Können und seine feine musikalische Auffassung. Emil Breslaur.

— Musikdirektor **Jean Vogt**, der verdiente Komponist und Lehrer der Musik, veranstaltete am 10. d. M. Mittags in Privaträumen in der Mohrenstrasse eine Aufführung, in welcher vier seiner Eleven vor einem geladenen kunstverständigen Publikum glänzende Proben von der Lehrbefähigung ihres Meisters ablegten. Drei jugendliche Schülerinnen spielten frisch und wohlgemuth Stücke von ihrem Lehrer und von Mozart, Spindler, Bertini, die als ihr reichhaltiges Repertoir auf vertheilten Programmen verzeichnet waren, aus denen das Auditorium wählte. Herr Dr. M. vertrat das vorgeschrittenere Element und erfreute die Hörer durch den wohlgelungenen Vortrag einiger Stücke von Field, Schubert u. A. Alles in Allem empfing man, was Anschlag, Klarheit, Betonung, Auffassung anlangte, ein harmonisches Bild von der Gewissenhaftigkeit und erfolgreichen Thätigkeit des Lehrers. Noch besonders verdient der Hinweis Beachtung, dass seinen zahlreichen Kompositionen auf diesem Gebiete wirkliche pädagogische Zwecke innewohnen.

— Herr Organist **Edmund Khym** gab am 12. d., Abends, ein geistliches Konzert in der Petrikirche zu einem wohlthätigen Zwecke und zeigte sich in Werken Bach's, Liszt's und Thiele's in Fertigkeit, Klarheit und wohlabgewogener Registrirung, die öfters dramatischen Ausdruck trug, als hervorragender Orgelspieler, unterstützt von dem schönen und grossen Instrument. Förderung des Neuen ist ein lobenswerther Grundsatz; der Eindruck indess, den Liszt's Fantasie und Fuge über „ad nos ad salutarum undam", — Meyerbeer gewidmet, — von halbstündiger Dauer, mit dem starren Orgelton, wenn auch wechselvoller Instrumentirung und nicht eben immer regelmässigem Styl, hervorrief, führte zur Stumpfheit des Hörers. Den Gesang vertraten rühmlich Frau Betty Maurer mit ausreichender und wohllautender Stimme, Frl. Helene Knapp mit besonderer Klangfülle im Einzeln- und Zwiegesängen von Bach und Händel und Herr Pauls in Werken Haydn's und Schubert's.

— Donnerstag, den 21. d. M., war in der Singakademie die zweite Soirée (2. Cyclus) der Herren **Barth, de Ahna** und **Hausmann.** Die ausgezeichneten Spieler, zu denen sich noch die Herren Konzertmeister Wirth und Gompertz gesellten, führten als erste Nummer des Programms das Klavierquintett von Brahms auf, ein Werk, wo möglich in noch gewählteren Ausdrucksformen, als sie sonst diesem Meister durchweg eigen sind. Es ist rhapsodisch und enthält mehr Momente äusserer Aneinanderreihung als Entwicklung, ein italienischen Wohlklang ausströmendes Andante, ein originelles Scherzo, ein quasi Alla turca zu Schluss; indess ist die Wirkung, wie dies allermeist seines Schöpfers Eigenschaft, keine unmittelbare, gleich in Fleisch und Blut gehende. Herr de Ahna, vom gut besuchten Saale mit Beifall empfangen und nach seiner Spende durch wiederholten Dank geehrt, spielte Bachs Chaconne für Soloviolinc meisterhaft. Beethovens selten im Konzertsaal gehörtes Trio op. 1, Nr. 1, Es-dur, schloss den Abend.

Gustav Brah-Müller.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Adolf Schultze, Lehrer des Klavierspiels an der „Neuen Akademie der Tonkunst" hat von Sr. Hoheit dem Grossherzog von Mecklenburg Schwerin für die Widmung eines grossen Marsches eine kostbare Busennadel, mit der Krone und dem verschlungenen Namenszuge des Grossherzogs verziert, erhalten.

— Adalbert Ueberlée hat ein neues grosses Werk, ein Oratorium zum Charfreitage, „Golgatha", vollendet und wird dasselbe, wie man uns mittheilt, noch diesen Winter in vorzüglichster Besetzung zur Aufführung bringen. Der Text des Oratoriums ist von dem Komponisten selbst mit poetischem Schwung geschrieben.

— Hermann Krigar's Musiker-Kalender auf das Jahr 1878 erfreut wieder durch Reichhaltigkeit des Inhalts und übersichtliche Anordnung. Sämmtliche Musiker, Musikhandlungen, Musikzeitungen, Musikinstitute, Gesangvereine, Konzertsäle, Bibliotheken der grösseren Städte des In- und Auslandes sind darin verzeichnet. Der Kalender erscheint bereits zum fünften Male. In dem letzten Jahre verlegte ihn L. Fernau in Leipzig.

— Herr Hermann Schröder, Dirigent eines Musikinstituts, Kesselstr. 19, veranstaltete am 10. d. M. eine Prüfungsaufführung, in welcher 50 seiner Schüler und Schülerinnen mitwirkten. Das Programm enthielt 61 Nummern. Das Institut des Herrn Sch., das vor 3 Jahren mit 3 Schülern eröffnet wurde, zählt gegenwärtig schon 100.

— Der Klaviertechnik steht eine bedeutende Erweiterung bevor durch eine Erfindung, welche von einem Pariser Pianofortefabrikanten kürzlich gemacht worden ist. Derselbe hat ein Instrument konstruirt, welches zwei Klaviaturen über einander enthält, deren obere entgegengesetzt wie die untere gestimmt ist, so dass bei ihr der Diskant links und der Bass rechts liegt. Hierdurch entstehen zunächst eine ganze Anzahl Erleichterungen, indem z. B. die lästigen Kreuzungen der Hände wegfallen und die weitesten Sprünge in ganz nahe Griffe von einem Manual auf das andere verwandelt werden; im Weiteren ergeben sich hieraus zahllose erst im Laufe der Zeit festzustellende Kombinationen. Der Erfinder hat mit dem Pianisten Jules Zarebski einen Kontrakt abgeschlossen, demzufolge sich dieser auf das neue Klavier einüben und dieses auf der Ausstellung produziren wird. D. Mont.-Bl.

Cöln, den 20. Februar. Ich komme heute Ihrer Bitte nach, Ihnen Einiges über die Verhältnisse unseres Konservatoriums mitzutheilen. Die Anstalt besteht, von Anfang an unter der Leitung Dr. Ferdinand Hiller's, seit 28 Jahren und hat in dieser Zeit an Einfluss und Bedeutung für die gesammte Rheinprovinz stetig gewonnen. Dies bezeugt vor Allem die stets wachsende Schülerzahl, die sich augenblicklich auf 130 beläuft. Sechszehn fest angestellte Lehrer ertheilen den planmässigen Unterricht in Klavier, Violine, Violoncell, Ensemble-, Quartett-, Orchesterspiel, Orgel, Gesang (Solo, Chor, Treffübungen), Harmonielehre, Contrapunkt, Declamation, ital. Sprache, Geschichte der Musik, Analyse klassischer Werke, Direktionsübungen. Was speciell den Unterricht im Klavierspiel betrifft, so ist jeder Schüler obligatorisch zu demselben angehalten und erhält wöchentlich drei Unterrichtsstunden bei einem Lehrer (nicht, wie z. B. in Leipzig, bei zwei Lehrern, was wir, ausser bei sehr Vorgeschrittenen, für nicht zweckmässig erachten). Eine äussere Einrichtung, die vielleicht in den wenigsten Konservatorien existiren dürfte, ist ferner die strenge Kontrole des Stundenbesuchs der Schüler durch ein täglich geführtes Präsenzbuch, wodurch ein länger andauerndes grundloses Versäumen einzelner Stunden wenn nicht verhindert so doch wenigstens erschwert wird, indem es auf alle Fälle zur Kenntniss des Direktors und Vorstandes gelangt. Die wohlthätige Einwirkung dieser Einrichtung auf den Fleiss der Schüler ist, bei einzelnen Ausnahmen, an unserer Schule nicht zu verkennen. Zwei fernere Einrichtungen vermitteln die Beziehungen des Konservatoriums zur Oeffentlichkeit, es sind dies die im Winter alle vierzehn Tage stattfindenden „Musikabende" und die halbjährlichen Prüfungen. Die Musikabende, an denen sich nur die besten Schüler der einzelnen Klassen aktiv betheiligen, fanden früher alle vier Wochen statt und waren jedem, der sich vorher eine Karte (unentgeltlich) dazu verschaffte, zugänglich. Der immer wachsende Zudrang des Publikums jedoch wie die zunehmende Anzahl solcher Schüler, welche durch ihre Leistungen zum öffentlichen Auftreten berechtigt erschienen, veranlassten in diesem Winter den Vorstand, die Zahl der Abende zu verdoppeln, den Besuch derselben aber nur gegen ein geringes Eintrittsgeld zu gestatten, welches, nach Deckung der Unkosten, zur Stiftung einer Freistelle verwandt werden soll. Trotzdem ist nach wie vor die Theilnahme des Publikums eine so starke, dass der grosse Saal kaum ausreichenden Platz zu bieten vermag. Die halbjährlichen Prüfungen werden ebenfalls öffentlich abgehalten. Jeder Lehrer führt seine Klasse einzeln vor und giebt dadurch, dass er jeden Schüler ein seinem Können entsprechendes Stück vortragen lässt, einen Gesammtüberblick über das im verflossenen Halbjahr Erreichte. Wir können hierbei indessen die Ansicht nicht unausgesprochen lassen, dass die Herbstprüfungen insofern überflüssig sind, als das Sommersemester zu kurz ist, um einen nennenswerthen Fortschritt hervortreten zu lassen, so dass die nicht unbeträchtliche Zeit, die auf die Prüfungen selbst und die Vorbereitungen dazu verwandt wird, besser dem fortschreitenden Unterricht zu Gute käme. — Ueber die Stellung des Lehrerkollegiums des Konservatoriums zur Oeffentlichkeit ist nur das Günstigste zu sagen und muss in dieser Beziehung namentlich die Thatsache als bezeichnend betrachtet werden, dass die hauptsächlichsten musikalischen Vereinigungen Cöln's in Lehrern des Conservatoriums ihre Leiter besitzen, so die Konzertgesellschaft und der Bachverein in Herrn Dr. Hiller, Männergesangverein und Konzertchor in Herrn S. de Lange, Städtischer Gesangverein, Verein für Kirchenmusik und Philharmonische Gesellschaft in Herrn Mertke, Musikalische Gesellschaft in Herrn Seiss. Auch besteht der aktive Theil des Tonkünstlervereins hauptsächlich aus den Lehrern des Konservatoriums. Ich glaube, dass Sie schon aus diesen Angaben ersehen, wie eng unsere Schule mit den gesammten musikalischen Verhältnissen Cöln's verknüpft ist. Einzelne ergänzende Bemerkungen in dieser Beziehung werde ich Ihnen bei besonderen Veranlassungen zukommen lassen. —l.

Colberg. Unter Leitung des Gymnasialgesanglehrers Herrn Springer gelangten in einem Konzert des hiesigen Gesangvereins Theile aus Haydn's Jahreszeiten zur Aufführung. Herr Bassist Krause aus Berlin wirkte in dem Konzert mit.

Edinburg. General Reid, ein grosser Musikfreund und nicht unbegabter Komponist, hatte die testamentarische Bestimmung getroffen, dass von dem Zinsertrag eines grösseren Kapitals alljährlich zwei grosse Konzerte — eine Matinée nnd eine Soirée veranstaltet werden und dass diejenigen Studenten der Edinburger Universität, welche sich im vierten Jahre ihres Studiums befinden, freien Eintritt zu diesen Konzerten erhalten sollten. Die dann noch übrigen Billets dürfen verkauft werden. Die beiden diesjährigen Konzerte fanden im Monat Februar statt. Im ersten, — der Matinée — wirkten als Solisten die Violinvirtuosin Frau Norman-Neruda, die Sängerin Frl. Thekla Friedländer, der Klaviervirtuos Herr Charles Hallé und als Dirigent der aus 70 Künstlern bestehenden Kapelle Herr Strauss mit. Zur Aufführung gelangten: Spohrs Violinkonzert in A-moll, Chopin's Andante spianato und Polonaise, zwei Arien aus Mozart's Idomeneo und Rubinstein's „Feramors", Mozart's „Jupiter-Sinfonie", Ouvertüre zu Webers „Oberon", Gounods Ouvertüre zum „Arzt wider Willen" und die Einleitung zum dritten Akt „der Meistersinger.

Das Programm des zweiten Konzerts enthielt 12 Nummern und dauerte von $^3/_4$ 8 bis nach 11 Uhr. Ausser den obengenannten Künstlern wirkte in diesem der Konzertsänger Herr Georg Henschel aus Berlin mit. Beethoven's Eroica, Mozarts Klavierkonzert in B-dur, Vieuxtemps Fantasie-Caprice, Konzert-Arie von Mendelssohn, Wagners Tannhäuser Ouvertüre und Professor Sir Herbert Oakeley's: Song of Valentine waren die Hauptnummern des Programms.

Paris. Die beiden von der Stadt Paris für die besten musikalischen Werke ausgesetzten Preise sind den Herrn Dubois für die Partitur „Verlorenes Paradies" und Benjamin Godard für „Tasso" zuerkannt worden. Ersterer ist 40 Jahre alt, ein Schüler des Ambroise Thomas und machte bereits wegen seines

Oratoriums „Die sieben Worte Christi" im Jahre 1873 viel von sich reden; Letzterer ist erst 28 Jahre alt und ein Schüler des Kompositions-Lehrers Auer am Konservatorium Auber.

Stockholm. Die königl. Musikakademie hat auf Grund einstimmigen Urtheils der Preisrichter Hiller, Gade und Rubenson einer Violinsonate von Amanda Maier den alljährlich für Kompositionen skandinavischer Tondichter ausgesetzten Preis zuerkannt. Frl. Maier hat ihre Studien in Leipzig gemacht und ist als talentvolle Violinspielerin vortheilhaft bekannt. Ihre Sonate wird durch die Stockholmer Akademie veröffentlicht.

Stuttgart. Das unter dem Protektorate Seiner Majestät des Königs stehende Konservatorium für Musik, hat im vergangenen Herbst 171 Zöglinge neu aufgenommen und zählt jetzt im Ganzen 663 Zöglinge, um 5 weniger als im vorigen Jahr. 218 davon, 7 mehr als im vorigen Jahr, widmen sich der Musik berufsmässig, und zwar 71 Schüler und 147 Schülerinnen, darunter 157 Nichtwürttemberger. Unter den Zöglingen im Allgemeinen sind 374 aus Stuttgart, 39 aus dem übrigen Württemberg, 24 aus Baden, 10 aus Bayern, 3 aus Hessen, 20 aus Preussen, 1 aus den Reichslanden, 1 aus Mecklenburg, 1 aus Hamburg, 1 aus Lübeck, 1 aus den deutschen Herzogthümern, 1 aus Oestreich, 25 aus der Schweiz, 3 aus Frankreich, 80 aus Grossbritannien, 10 aus Russland, 60 aus Nordamerika, 6 aus Ostindien, 2 aus Südamerika, 1 aus Australien. Der Unterricht wird während des Wintersemesters in wöchentlich 817 Stunden durch 38 ordentliche Lehrer, 2 Hilfslehrer und 4 Lehrerinnen ertheilt.

Trier. Gestern hatte die Pianistin Maria Kessler unter Mitwirkung zweier Schülerinnen und der durch Kräfte des städtischen Orchesters verstärkten Kapelle des 70. Regiments im grossen Kasinosaale ein Konzert veranstaltet, dessen künstlerisches Ergebniss derart, dass wir mit Genugthung und Freude die jugendliche Konzertgeberin ein Kind unserer Stadt nennen. Dieselbe, eine Schülerin Professor Speidels, spielte u. a. den „Frühlingsgruss" ihres Lehrers, Liszt's Es-dur-Konzert und Chopin's Es-dur Polonaise mit brillanter Technik, Kraft und Energie. Zwei reich talentirte Schülerinnen der Konzertgeberin legten in einem Duo für zwei Klaviere, „Hommage à Haendel" von Moscheles durch präzises Zusammenspiel treffliche Proben ihres Könnens ab.

Wien. Gesellschaft der Musikfreunde. Das Konservatorium ist in steter Entwicklung. Die Zahl der Lehrkanzeln musste demgemäss abermals vermehrt werden. Es wurden 80 Kammermusik-, 80 Orchester-, 30 Chor- und 15 Vortragsübungen, zwei Konzerte des Konservatoriums, zwei Vorstellungen der Opern- und zwei Vorstellungen der Schauspielschule, die Konkurs- und (drei) Schlussproduktionen abgehalten. Die Total-Einnahmen des Konservatoriums beliefen sich auf 89,684 fl.; davon entfielen auf bezahlte Schulgelder 47,669 fl. Vom Staate geniesst das Konservatorium eine Unterstützung von 10,000 fl., die Kommune Wien leistet eine solche von 3000 fl. Die Vermögensbilanz der Gesellschaft der Musikfreunde weist ein Aktivum von 1,111,579 fl. aus; dabei sind der Grundwerth ($818,_{31}$ Quadratklafter) mit 245,000 fl., die Bau- und Einrichtungskosten mit 771,859 fl., die Instrumente mit 26,284 fl., die Bibliothek und das Museum mit 33,408 fl. eingestellt. Dem stehen als Passiva gegenüber: Inventar-Abschreibung 2196 fl., Kreditoren 360,458 fl.; es verbleibt daher ein Aktivum von 748,914 fl. Der Singverein, ein Zweig-Institut der Gesellschaft, zählt 218 Damen und 122 Herren.

Bücher und Musikalien.

Nachstehende Werke der auf pädagogischem Gebiete unermüdlichen Autoren erschienen sämmtlich im Rob. Forberg'schen Verlage, Leipzig:

Louis Köhler: 14 Klavier-Etüden zur technischen und rhytmischen Ausbildung auf der unteren Mittelstufe, op. 239. 2 Hefte.

Beide beabsichtigten Zwecke dürften gefördert werden, da das rhytmische Element in Triolengruppirungen, Melodieführung in Mittelstimmen, Fingerwechsel, fortlaufender Bewegung der linken Hand, Dreitheiligkeit contra Zweitheiligkeit, punktirte Notenwerthe im Vordergrund, jenem dem technischen Zwecke unzweifelhaft zu Gute kommt. Fliessender Klaviersatz und harmonische Feinheiten sind selbstverständlich.

Einen weiter gefassten Plan, den einer völligen Klavierschule, haben die

99 Uebungs- und Vergnügungsstücke in progressiver Folge von der Anfänger- bis zur unteren Mittelstufe, op. 247. 4 Hefte.

Ein Vorwort des Verfassers lässt dies Werk nach vorheriger Absolvirung der ersten methodischen Anschlagsübungen, bei guter Haltung und Kenntniss der Noten im Violinschlüssel in der ein- und zweigestrichenen Octave in Kraft treten. Die weitere Elementartheorie ist zu betreiben, je nachdem die weiter folgenden Stücke dazu Anlass geben. Eine dem Schüler erwünschte erfreuliche Abwechselung bieten zwischen den Uebungsstücken allerlei beliebte populäre Melodieen in bequemer Satzform. Die Mahnung gegen das zu frühe Weiterspielen ohne genügendes Können Seitens des Schülers, besonders beim Selbststudiren, verdient alle Nachachtung.

Aehnlich geartet und eine gleiche Tendenz verfolgend, ist:

Ermunterung zum Fleisse, 30 leichte Uebungsstücke mit Fingersatz in progressiver Folge, op. 123. 3 Hefte.

mit dem Unterschiede, dass das Opus, nicht von Anfangsstufen ausgehend, ein Können unterer Mittelstufe beansprucht. Melodischer Reiz und mannichfaltige Abwechselung erhärten die Verwendbarkeit, nach welcher der Komponist zum Weiterbau auf

seinen „Führer durch den Klavier-Unterricht“ (Leipzig, J. Schuberth) hinweist.

Um einem „wirklichen“ Bedürfniss abzuhelfen, und gewiss willkommen geheissen, erschienen in der zu wenig angebauten Sphäre:

Drei leichte, melodische und instructive Sonatinen zu 4 Händen, op. 134. 3 Hefte.

Ohne dem Segen Abbruch zu thun, den auf diesem Gebiete Mozart, Weber, Diabelli gestiftet und stiften, wird hier neuer Stoff geboten, der sich der Beachtung empfiehlt.

Weitere Beiträge zur Unterrichtsliteratur liegen vor von:

Theodor Giese in seinem Album für die Jugend für Pianoforte, op. 50. 4 Hefte.

Die Sächelchen sind nett, in der Art, wie sie der Hientzschsche Verlag publicirt, sie werden sich in ihrer Gefälligkeit Freunde erwerben, namentlich Nr. 2 „Immer gemüthlich“ und Nr. 4 „Abschied.“

Eine dankenswerthe Erweiterung der vierhändigen leichten Gattung für den Unterricht schafft: **Franz Wohlfahrt:** Die zwei Klavierschüler, op. 33, 2 Hefte und Kinderfreuden, op. 34.

Im Umfange von 5 Tönen bei stillstehender Hand beginnend, ähnliches Material, wie von Diabelli in seinen „Jugendfreuden“, Czerny, Grenzebach, Reinicke, führen sie einen Schritt zu kleinen gespreizten und abwechselnden Lagen weiter, sie sind wechselvollen Inhalts und werden gern und mit Nutzen gespielt werden. G. Br.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

1. Zu zwei Händen.

Eduard Rohde: Märchen op. 32, No. 1. Breslau, Hientzsch.

Schwierigkeitsgrad: Kuhlau, Sonatine op. 55, No. 1. C-dur.

C. Reinicke: Sonatine op. 98, No. 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Schwierigkeitsgrad: Beethoven, Sonate op. 49, No. 1. G-moll.

Zu vier Händen.

A. Löschhorn: Zehn Kinderstücke, 2 Hefte, Leipzig, Rob. Forberg.

Primo von der Schwierigkeit der Kulau'schen Sonatine op. 55, Sekundo schwerer, ungefähr in der Art von Beethoven's Sonaten op. 49.

Antworten.

An die New-Yorker Musikzeitung. Sehr geehrte Kollegin! Sie erweisen uns die Ehre aus unsrer Zeitung grössere und kleinere Artikel abzudrucken, so z. B. den Aufsatz: Das theoretische Wissen ist dem Klavierspiel förderlich von Fl. Geyer, unsere Erklärung der Triole und die Notiz über Prof. Kullaks „Neue Akademie der Tonkunst“. Wir wollen Sie nun hierdurch höflichst ersuchen, auch die Quelle anzugeben, aus der Sie schöpfen, wie wir es redlich thun werden, sollten wir einmal mit Ihrer gütigen Erlaubniss aus dem reichen Inhalt Ihrer Zeitung unsern Lesern etwas mittheilen. — Herrn **Krause** in **Nordhausen.** Sehr schön. Danken bestens. Nur so fort. — Herrn **J. F. Kunkel** in **Frankfurt a. M.** Ist Alles eingetroffen. Berichtigung erfolgt heut. Exemplare abgesandt. Dank für den Brief, der nur leider schon die Runde durch alle Musik- und politischen Zeitungen gemacht hat. — Herrn Musikdirekt. **Spengler** in **Cassel.** Programm von Schüleraufführungen, die gewöhnlich einige Dutzend Nummern enthalten, abzudrucken, würde zu viel Raum fortnehmen. Für die Namhaftmachung der Musikstücke danken wir. — Herrn Hofkapellmstr. **L. Schlösser** in **Darmstadt.** Dank für Ihr Interesse. Brief erfolgt demnächst. — An die Redaktion der **„Westlichen Post“** in **St. Louis** Wir sind sehr erfreut über die Theilnahme, welche Sie unserem Blatte widmen. — Herrn **F. Rumla** in **Trautenau.** Systematische Anleitung kann nur ein Lehrbuch geben, doch werden wir auf ältere und neuere gediegene Werke zur Förderung des Unterrichts und zur Erweiterung der Kenntnisse des Musiklehrers stets aufmerksam machen. — Herrn **Franz Heinrich** in **Liegnitz.** Ihr Beitrag wird benutzt. — Herrn **Edmund Parlow** in **Frankfurt a. M.** Wir bitten uns das Verzeichniss der Stücke mit Angabe der Verlagsfirma zu senden. — Herrn **Hassenstein** in **Falkenberg** i. d. M. Eingetroffen. — Herrn **L. B.** in **Cassel.** Sie erhalten brieflich Antwort, nur bitten wir Sie, sich noch einige Wochen gedulden zu wollen. — So bekannte Stücke wie Mozart'sche und Beethoven'sche Sonaten oder Bach'sche Fugen können wir unserer Rubrik nicht einverleiben. Sehr wenig aber würde es dem Zweck derselben entsprechen, wollten wir Gressler's Anthologie, Richard's „Marie“, Leybach's Thème allemand oder Lichner's zwar wohlklingende und leicht spielbare, aber doch so wenig gehaltvolle Stücke empfehlen. — Herrn **M. D.** in **H.** Richard Wüerst's Harmonielehre, Berlin, Bote & Bock. Preis 20 Sgr. Zweite Auflage. — Herrn **W. Gibelius** in **B. Gladbach.** Wir bitten darum. — Herrn **W. Irgang** in **Görlitz.** Besten Dank für die Sendung. Ihr Aufsatz ist der fünfte, der gegen Kunkel's Ausführungen eingelaufen ist. — Ueber die beregten Themen werden wir gern etwas aus Ihrer Feder bringen.

Berichtigungen.

In dem ersten Artikel No. 4, Seite 42, Col. 1, Zeile 23 von unten, fehlen zwischen den beiden Worten „müssen“ und „in“ die Worte: „nicht nur“. Eben daselbst, Zeile 21 von unten, ist zu lesen; „allem“, anstatt „allen“. In der 2 Col. dieser Seite, Zeile 2 von unten, ist „Diesem“, anstatt „Diesen“ zu lesen.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 14.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 6. **Berlin, 15. März** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das I. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt. **Die Expedition.**

An unsere Leser!

Als wir Anfang dieses Jahres mit der Herausgabe dieser Zeitschrift begannen, konnten wir uns des Zweifels nicht erwehren, ob bei der Menge der bereits bestehenden Musik-Zeitschriften unserem Blatte die genügende Unterstützung seitens des Publikums — die Hauptbedingung zur erfolgreicher Fortführung desselben, — zu Theil werden würde.

Zu unserer Freude können wir nun mittheilen, dass unser Blatt den gewünschten Anklang gefunden. Die Abonnentenzahl übersteigt jetzt bereits die Höhe von 800, welche sich über folgende Städte vertheilen:

Aachen.
Aarau.
Altenburg.
Amsterdam.
Annaberg.
Ansbach.
Apolda.
Arnstadt.
Aschaffenburg.
Augsburg.
Baden-Baden.
Barmen.
Basel.
Beckum.
Berent i. West-Pr.
Berlin.
Bern.
Bernburg.
Bonn.
Boston.
Brake.
Brandenburg.
Braunschweig.
Bremen.
Breslau.
Bromberg.
Brünn.
Budweis.
Bückeburg.
Bütow.
Burg.
Burtscheid.
Celle.
Charlottenbrunn.
Charlottenburg.
Chemnitz.
Chrudim (Böhmen).
Czarnikau.
Czernowitz.
Danzig.
Darmstadt.
Deggendorf.
Döbeln.
Dorpat
Dortmund.
Dresden.
Duderstadt
Düben.
Düsseldorf.
Eberswalde.
Eilenburg.
Einsiedeln.
Eisenach.
Eisleben.
Elbing.
Emden.
Elgin (Schottland).
Eschwege.
Essen.
Falkenberg.
Frankfurt a. M.
Frankfurt a. O.
Freiberg.
Freiburg i. Baden.
Freienwalde.
Friedrichshagen.
Freising.
Fürstenwalde.
Friedrichsthal.
Gablenz i. Böhmen.
Gera.
Giessen.
B.-Gladbach.
M.-Gladbach.
Glatz.
Glauchau.
Glogau.
Görlitz.
Gotha.
Gothenburg.
Gräz.
Gratz.
Gröningen.
Grosswardein.
Guben
Gütersloh.
Halle.
Hamburg.
Hanau.
Hannover.
Heide.
Heidelberg.
Hermannstadt.
Hildburghausen.
Hildesheim.
Husum.
Innsbruck.
Inowraclaw.
Insterburg.
Jungbunzlau.
Itzehoe.
Kaiserslautern.
Kannstatt.
Karlsruhe.
Kassel.
Kiel.
Kiew.
Klagenfurt.
Köln.
Königsberg i. Pr.
Köslin.
Köthen.
Kolberg.
Konitz.
Kopenhagen.
Kottbus.
Kreuznach.
Kronstadt i. Siebenbürgen.
Küstrin.
Laibach.

Landeshut.
Landshut.
Langenberg bei Elberfeld.
Laubau.
Lausanne.
Lauter.
Leer.
Leipzig.
Lemberg.
Lichtenstein.
Liegnitz.
Linz.
Lissa.
London.
St. Louis.
Lübeck.
Lyck.
Magdeburg.
Mainz.
Malchin.
Marburg.
Marienburg.
Marienwerder.
Mathéoz (Ungarn).
Meerane.
Meiningen.
Meissen.
Memel.
Mettmann.
Metz.
Minden.
Mittelwalde.
Moskau.
Mühlhausen i. Elsass.
München.
Münster i. Elsass.
Narsdorf.
Naugard.
Naumburg.
Neuburg a. O.
Neustadt a. H.
Neustadt i. H.
Neustettin.
Neuss.
New-York.
Nordhausen.
Nürnberg.
Oedenburg.
Oels.
Offenburg.
Ohrdruf.
Oldenburg.
Oldenburg i. H.
Olmütz.
Osnabrück.
Osterburg.
Osterode.
Pasewalk.
Passau.
Pest.
Petersburg.
Pirna.
Plau i. M.
Plauen.
Posen.
Potsdam.
Prag.
Pr. Eylau.
Putbus.
Pyrmont.
Quedlinburg.
Querfurt.
Raab.
Rappoldsweiler.
Rastenburg.
Ratibor.
Reichenbach.
Reichenberg.
Remscheid.
Reval.
Riga.
Rotterdam.
Rybnick.
Salzburg.
Schloppe.
Mährisch Schöneberg.
Schönebeck.
Schwabach.
Schweidnitz.
Schweinfurt.
Schwerin i. M.
Schwerin a. W.
Siegburg.
Sondershausen.
Spandau.
Speyer.
Spremberg.
Stargard i. Pom.
Stendal.
Stettin.
Stolp.
Stralsund.
Strassburg.
Strassburg i. Ostp.
Straubing.
Striegau.
Stuttgart.
Tabor.
Tarnow.
Tetschen.
Thorn.
Tilsit.
Tönning.
Torgau.
Trautenau.
Treptow a. Toll.
Trier.
Troppau.
Tübingen.
Uelzen.
Verden.
Villingen i. Baden.
Waldstein.
Warasdin.
Warschau.
Weimar.
Weissenburg i. Els.
Ung. Weisskirchen.
Weisstein b. Waldenburg.
Wesel.
Wetzlar.
Wien.
Wiener Neustadt.
Wiesbaden.
Wittenberg.
Wolgast.
Worbis.
Würzburg.
Zerbst.
Znaim.
Zürich.
Zutphen.
Zweibrücken.
Zwickau.

Wir fühlen uns durch die Anerkennung und Unterstützung, welche uns allseitig zu Theil wurde, zu aufrichtigem Danke gegen unsere Leser und Freunde von Nah und Fern verpflichtet und werden wir auch fernerhin alle Ansprüche möglichst zu befriedigen, unser Blatt zu einem lehrreichen, die Kunst sowohl wie die Kunstlehrer und Kunstjünger fördernden zu gestalten suchen.

Die nächsten Nummern bringen unter Anderem folgende Aufsätze:

Ein Widerspruch in der Intervallenlehre.
Giebt es systematisch eine Molltonleiter?
Ueber die Form und deren Nothwendigkeit.
Das musikalische Ohr.

Von Prof. **Flodoard Geyer.**

Analyse der F-moll-Sonate, op. 2, von Beethoven.

Von Prof. Dr. **Th. Kullak.**

Ueber den vom Verein Wiener Musiklehrer herausgegebenen „Entwurf eines Universal-Unterrichtswerkes“.

Von Prof. Dr. **Jul. Alsleben.**

Consonirende und dissonirende Intervalle.

Von **J. F. Kunkel.**

Ueber die Musik der Egypter, Araber, Hebräer und Griechen. Vier Briefe von

Anna Morsch.

Guido v. Arezzo von derselben.
Ueber Belebung des Unterrichts.

Von **R. Krause.**

Ueber Tonleiterspiel.

Von **Franz Heinrich.**

Katechetischer Unterricht in der Harmonielehre.
Liebe zum Beruf.

Von **Emil Breslaur.**

Schliesslich richten wir noch an alle unsere Leser die Bitte, sowohl in ihren Kreisen für immer weitere Verbreitung unseres Blattes zu wirken, wie uns auch durch Einsendungen von Beiträgen, Mittheilungen etc. unterstützen zu wollen.

Die Redaktion. **Die Verlagshandlung.**

Ueber Prüfungen der Musiklehrer.

Von Prof. **Flodoard Geyer.**

Es ist, um eine Gewähr über die Beschaffenheit eines Lehrers in der Musik zu haben, vorgeschlagen worden, Prüfungen derselben anzuordnen und Zeugnisse auszustellen, wonach es Musiklehrer verschiedener Grade geben soll, ähnlich, wie es in dem Lehrstande ist, wo es Elementar- und Oberlehrer giebt. Wer einen Lehrer braucht, der hätte, nachdem er auf irgend eine öffentliche Weise über die bestallten Lehrer Kunde erhalten, dann nur deren Zeugnisse einzufordern, um sich danach über sie zu bestimmen. Natürlich müsste er die Wahl zugleich nach seinen Mitteln bequemen. Denn wenn schon Prüfungen angeordnet werden würden, so wären diese offenbar nur dazu da, die Grenzen zu bezeichnen, innerhalb deren Jemand überhaupt noch zu dem Stande der Musiklehrer gerechnet werden könnte, ohne eine Ueberlegenheit über die Ansprüche hinaus, welche gemacht werden können, auszuschliessen. Eine Taxe der Lehrstunden könnte also doch schwerlich ausgeführt werden. Hierin würde die Bewegung immer frei bleiben. Die Grenzen zwischen Lehrer und Lehrer wären nur deshalb zu ziehen, um Unfähige auszuschliessen, so dass jede Täuschung des Publikums aufhören würde. Es spräche sich somit in der Prüfung nur aus, dass und welche Ansprüche zu erheben seien. Darüber hinaus liegt dann trotz Prüfungen die möglichste Verschiedenheit der Lehrer. Man ist, dies ist einleuchtend, durch Prüfungen darin nicht gebessert, dass der Lehrsold eine Bestimmung, eine normale Höhe annehmen würde, sondern lediglich darin, dass nicht leicht Jemand sich für einen Musiklehrer würde ausgeben können, der es gar nicht oder nur in geringem Grade ist. Zwischen Lehrer und Lehrer bleibt trotz Prüfungen immer ein himmelweiter Unterschied. Wer erinnert sich nicht des Bildes: „die talentvollen Maler", welche die Wände mit genialer Ungebundenheit übertünchen? Frägt man sie, was sie sind, so werden sie mit Michel Angelo sagen: „Auch ich bin Maler". Aehnlich in der Musik. Da soll mir Einer sagen: „wer ein Tonkünstler sei?" Dies ist so unmöglich, dass es dem Berliner Tonkünstlerverein nicht hat gelingen wollen, eine Bestimmung darüber zu treffen, und man musste wegen Aufnahme in den Verein zu dem Hülfsmittel der Abstimmung über die sich Bewerbenden seine Zuflucht nehmen. Wenn nun die Prüfungen und die Prüfungskommissionen zu weiter nichts dienen sollten, als dazu, dass die Eindringlinge von dem Stand der Musiklehrer fern gehalten werden, so scheint mir dieser Grund zu unerheblich für die Umstände und Schwierigkeiten, welche mit Prüfungen verknüpft sind. Was die Eindringlinge betrifft, so lässt sich nicht lange, glaube ich, die Rolle mit Glück durchspielen, so böse die Täuschung auch sein mag, welche sie versuchen.

Wollte man aber, um nicht zu hart und ausschliessend zu verfahren, die Bedingungen an die zu Prüfenden nicht hochstellen, so würde dieses wieder von keinem Erfolge sein. Niedrige Ansprüche würden die Zahl der Musiklehrer ausdehnen, höhere Bedingungen dem Mittelgute, zu welchem einmal die Mehrzahl derselben gerechnet werden muss, die Wirksamkeit zu sehr beschränken, Ohne Prüfung dagegen mag sich ein Jeder so viel ausdehnen, wie er kann. Es ist seine eigene Angelegenheit, sich fort und fort zu bilden. Mag er sich geltend machen! Wer aus Bescheidenheit sein Licht unter den Scheffel stellen wollte, der erinnere sich des übrigens leicht falsch zu deutenden Wortes Goethe's: „nur der Lump ist bescheiden". Ich verkenne es nicht, Glück ist vieles im Leben und wie die Sachlage ist, so kommt Vieles auf Empfehlung Andrer und auf die seiner Selbst an. Ebenso ist ein guter Lehrer ein seltnes Glück, wer es hat, mag es hoch anschlagen. Die Frage ist wichtig. Denn der Musiklehrer steht in der Regel der Familie näher, als andere Lehrer. Die Musik ist eine verbindliche Kunst. Es ist daher Sache der Eltern und Pfleger, scharf zu sehen und nicht Alles so gehen zu lassen, wie es geht. Ihr eignes Wohl gebietet, nicht einen Stutzer, Pinsel oder Heuchler, sondern den Mann von Bildung, Gewissen, Fähigkeiten, Gemüth, Sitte und womöglich von einnehmendem Wesen zu wählen. Können solche und ähnliche Eigenschaften durch Prüfungen erkannt und durch Zeugnisse verbrieft werden? Nein, sie können es nicht! Nun jedoch kommt noch ein Hauptpunkt, der durch Prüfungen nicht vorgesehen werden kann, auf den es aber in der Musik mehr als sonstwo ankommt. Hier, wo Fertigkeiten geübt und gelehrt werden, geben die Erfolge den besten Aufschluss über das Wirken des Lehrers.

Diese sind indessen, wie sich von selbst versteht, erst von langer Wirksamkeit und Erfahrung abhängig und können also alsdann erst nach Aussen bekannt werden. Sie können bei der Prüfung, welche in der Regel in der ersten Lebenshälfte stattfinden wird, noch nicht vorhanden sein. Wären sie es, dann wäre die Prüfung überflüssig. Nun aber weiss Jedermann, dass ein noch so gut Bestandener doch ganz ohne Erfolg lehren kann. Denn dazu gehört nicht nur, dass ich mir Vieles selbst angeeignet habe, sondern dass ich dieses

auch mittheilen kann. Dies Mittheilenkönnen ist die Mitgift des Lehrers, seine beste Aufgabe, und ich würde, sollte es zu Prüfungen kommen, hierauf das meiste Gewicht legen. Ein Lehrer von untergeordneter Fertigkeit, aber von Mittheilungsgabe wird weit mehr ausrichten, als der tüchtigste Spieler ohne dieselbe, dies hat man häufig erfahren. Soll es überhaupt, dies ist die Frage, mehr ankommen auf die technische Seite oder mehr auf die Seite der musikalischen allgemeinen Bildung. Ich muss gestehen, dass, wenn ich nicht vielmehr die harmonische Durchdringung von Beidem zur Bedingung machen müsste, ich doch noch lieber das Letztere, also die Bildung vor dem Ersteren den Vorzug geben würde. Dem Lehrer von allgemeiner Bildung schenke ich weit mehr Vertrauen! Wie viel ich auch bei Ausübung der Kunstfertigkeit auf die Nachahmung gebe, indem der Lehrer das, was der Schüler spielen soll, vorzuspielen hat, dieser aber dann nachahmt, und in der Nachahmung wunderbar rasch auffasst; so muss ich doch auch das anerkennen, ja für die Länge der Zeit der Ausbildung höher stellen, wenn der gebildetere Geist des Lehrers den Schüler tiefer in den Kern der Kunst dringen heisst, als in die äussere Schale blosser Technik.

Es käme für die Prüfung sehr darauf an, prüfende Männer zu finden, welche ebenso gesonnen wären, Männer, welche weder das Können und die Technik, noch das Wissen und die Bildung einseitig auffassten, sondern dem Kandidaten eine harmonische Durchdringung beider zur Bedingung machten. Es könnte bei einer Einseitigkeit der Prüfenden leicht und absichtlich ein Durchfallen der zu Prüfenden herbeigeführt werden, obschon diese letzteren ganz tüchtig und tauglich sein könnten. Wie wenn sie z. B. die Methode des Prüfenden nicht anerkennten oder überhaupt kennten? Es würden recht heftige Streitereien bei den Prüfungen entstehen! Ein Jeder kämpft für seine Methode, für seine Ansicht und verwirft ohne Umstände. Die Musiker sind, ich muss es gestehen, etwas rechthaberisch, und da ihnen die Brotfrage stets zu schaffen macht, indem nur wenige Stellen sind, die ihren Mann nähren, eifersüchtig und ängstlich.

Immer sogleich handelt es sich um die Lebensfrage, da die meisten sich vom Unterricht erhalten. Ich sehe durch die Prüfungen, wodurch es sich um Sein und Nichtsein handelt, recht heisse Stunden im Geiste voraus, und fürchte sie recht sehr. Alles Gesagte wohl erwogen, möchte ich mich lieber für die möglichst freie Entwickelung der Kunst und der Kunstlehre bestimmen. Es reimt sich nicht zu dieser Freiheit, nur gewisse Bedingungen erfüllen zu lassen, d. h. den Beweis der Fachstudien zu fordern. Die Kunst ist immer fort in der Bewegung begriffen. Ein Jeder, der in ihr steht, muss dieser Bewegung folgen. Prüfungen von heute würden anders aussehen, als solche vor zehn und zwanzig Jahren.

Zum guten Glücke — und dies ist der letzte Grund — sind die besseren, gebildeten Musiklehrer zugleich schaffende Künstler. Als solche sind sie von selbst in jener Bewegung begriffen und werden von ihr mit fortgezogen. Denn wer Komponist sein will — der muss wohl stets auf der Wacht sein, mitzukommen, und ist steten Studien, fortlaufenden Prüfungen unterworfen und hiermit denen einer Behörde füglich erhoben. Nur der ganz unbekannte und der, welcher seiner selbst willen eine Prüfung wünscht, mag Erfolg davon haben, da er nun sich als geprüfter Musiklehrer ankündigen kann.

Aus dem Tagebuche des alten Musiklehrers Hans Klammer.

Nebst Anmerkungen und Glossen.

Ich bin ein alter Mann mit grauem Haupte, und habe, wie alle alten Leute, die Neigung, gern in der Vergangenheit zu leben. Darum segne ich mich dafür, dass ich in meinen jungen Jahren ein Buch führte, dem ich allabendlich mein tägliches Thun, Denken und Treiben anvertraute. Damals ahnte ich nicht, welch' unerschöpfliche Quelle von Genuss mir dermaleinst meine Notizen sein würden, — dass ich durch sie meine Jugend zweimal durchlebe —, dass sie vielleicht Anderen noch Nutzen bringen können! — Denn ich habe Erfahrungen gemacht, weil ich nichts obenhin that, sondern alles mit meinem ganzen Wesen und Wollen, ohne desshalb unter die sogenannten Philister und Pedanten gehört zu haben; — war ich doch fünf lange Jahre Kapellmeister bei Theatern von den verschiedensten Kalibern, wo keine Pedanten-Natur zu vegetiren im Stande ist. O die lustige Zeit bei der kleinen Meerschweinchenbande dort hinten im Posen'schen, wo der „Max“ im Freischütz von Fräulein Pine aus dem Stegreif gesungen wurde, wegen plötzlichen Durchgehens des ersten und einzigen Tenors! — Und später — wie gross erschien ich mir als Musikdirektor einer reisenden Truppe von funfzehn Seelen — zwei Kinder als lebendige Requisiten eingerechnet — mit der ich voll jugendlicher Gluth und beneidenswerther Begeisterung den Don Juan vor den erstaunten Augen und Ohren des Publikums aufführte!

Das Haus war brechend voll — es fasste gegen hundertundfunfzig Personen, — wenigsten neun bis zehn Menschen konnten keine Plätze mehr finden; die Beleuchtung war glänzend durch vierzehn Talglichte angedeutet; das Orchester bestand aus einer ersten Geige (von mir eigenhändig gespielt), aus einer zweiten, (Bratsche als Luxusartikel gab's keine, ebensowenig Cello) und einem Kontrabasse, der von einem stets benebelten quasi Strassenmusikanten gestrichen wurde. NB. Dieser Mensch (ich sehe noch sein struppiges Haar, Mund und Stiefel waren immer weit offen) machte mir viel Pein dadurch, dass ich ihn während der Oper stets anfrecht erhalten lassen musste; denn nie sah ich ihn so nüchtern, dass er vollkommen fest auf den eigenen Füssen stehen konnte. Eine Flöte, von einem Postaspiranten gepustet, eine Klarinette, von einem schielenden Seifensieder gesogen, eine Trompete, von einem stuppsnasigen ehemaligen Postillon geschmettert, ein Horn, von einem Visitator gejappt, nebst Pauke, abwechselnd vom Thurmwächter traktirt, vervollständigten mein Orchester zu Mozarts Don Juan. Natürlich war die heilige Partitur dazu eigens arran..... ich wollte sagen derangirt worden. In der ersten Scene soufflirte die Elvira, später bis zur Kirchhof-Scene sass der Comthur im Souffleurkasten, dann der Octavio abwechselnd nach Umständen mit Donna Anna, Masetto und Zerline. O lustige Zeit! Und wie erhaben fühlte ich mich später als Kapellmeister eines grösseren Theaters! Aber wie herzlich zuwider ward mir auch nach und nach das ränkevolle Treiben! Die arme Kunst wird mit Füssen getreten, „volle Häuser“ sind das einzige Streben des oft bornirten und rohen Direktors; die Mitglieder „die Leute“ sind ihm nichts als die „Mittel“ dazu, und auch oft in der That nicht werth, für etwas Besseres, als Schaufel und Hacke in Handlangers Faust, gehalten zu werden. Wie selten kommt dem kunstergebenen Kapellmeister eine Oper vor, die ihn begeistern kann! — und kommt sie endlich, so muss sie binnen zwei Wochen eingebläut sein, trotz tausend Unmöglichkeiten! Dazu das stete Raisonniren unverständiger Oberer, das unablässige Intrigniren der lieben „Kollegen“, der Aerger, die Galle, eigenes Zartgefühl, fremde Niederträchtigkeit und zu dem Allen noch die Theatergesetze, deren abgefeimte Paragraphen die armen Mitglieder in zehnfachen Ketten und Banden halten! O geht mir doch mit eurem Theater! Drunten im Parterre, da lobe ich's mir, aber hinter dem Vorhange, hinter Wolken- und Koulissen-Räumen ist alles eitel und falsch: Mondschein und Rosenwangen, Donner, Blitz und Liebesschwüre, Zungen- und Zephirsäuseln, Meereswogen, Hüften und Herzen, Alles ist falsch! Ich hab's nicht aushalten können, stieg vom Dirigentenpulte herab und wurde, ein bescheidener Musiklehrer, in meiner Unabhängigkeit glücklich. Seit ich das bin, habe ich auch die Kunst wieder achten und lieben gelernt, weil ich sie nicht mehr par ordre de mufti misshandeln muss. Ich ging friedlich Stunden gebend von Strasse zu Strasse, und habe mir nie den Theaterflitter und Bühnenschimmer zurückgewünscht. Meine Scholaren, eigentlich Scholarinnen, waren meine Welt, ich schätzte sie Alle wie Eine, zu gegenseitigem Vortheil, denn ich unterrichtete sie deshalb lieber und besser, und sie lernten doppelt viel. Hin und wieder schwärmte ich wohl glühend für eine Einzige, und mein altes abgegriffenes Tagebuch macht mir zuweilen noch jetzt in lebendiger Erinnerung das Herz im Leibe hüpfen, mir altem Burschen! aber halte Einer das junge Blut im Zaume, wenn es zu brodeln anfängt! — Die feurigen und schmachtenden Musikstücke, sie allein machen das Herz schon warm! nun soll man sich ja mittheilen, soll gleiche Empfindung im Schüler zu erwecken suchen; du lieber Himmel! wenn ich nun aber Liebe und Leidenschaft empfinde und der Schüler unglücklicher Weise eine Schülerin ist, eine entzückende Schülerin, wie meine Minna mir eine war, soll ich diese Empfindung nicht auch „von Amts wegen“ mittheilen dürfen? Freilich, meine Choräle und Präludien, die ich jetzt als alter Organist aufzuspielen habe, sind nicht geeignet, das Blut in Wallung zu bringen! Nun, vielleicht kommt's noch, wenn wir die rhythmische Reorganisirung des Chorals erleben werden. Da wird es in der Kirche etwas fideler hergehen. Der neue Rhythmus und mein altes Tagebuch, sie leben hoch! Beide verjüngen mich altes Dreiviertel-Jahrhundert! Doch hinweg mit solchen Narrenspossen; komm her, altes Tagebuch, lass dich durchblättern! So! Und nun sehen wir, was geschrieben steht. Da gleich hier:

„Den 10. März. Heute gab ich einer neuen Schülerin die erste Klavierstunde; sie heisst Louise. Unter diesem Namen würde ich mir ein sanftes zartes Wesen vorstellen, mit langen Wimpern (o wie ich die liebe!) und weichen Händen. Meine neue Louise passt nicht ganz zu dieser Vorstellung. Obgleich sie eigentlich hübsch ist (nicht „schön“ — das kommt nur sehr selten vor!) ja sogar blendend hübsch, machte sie doch keinen sehr angenehmen Eindruck auf mich. Ihre Züge haben etwas geistloses, ihr Mund ist geradezu etwas einfältig; aber ihre dunkeln Augen sind lebhaft wie ihr ganzes Wesen. Gewiss hat sie weniger Verstand als Gemüth (das Schicksal von mehr als der halben Welt) und dies letztere kann auch nicht tiefer Natur sein. Nach ihren funkelnden Augen und zarten, mageren Fingern zu urtheilen,

musste sie einen etwas scharfen Anschlag haben; und ich täuschte mich nicht darin, ebensowenig wie in meinen anderen Vermuthungen. Sie spielte mir etwas „selbst Einstudirtes“ vor: es waren die Alpenhorn-Variationen von Döhler. Die Finger liefen sehr schnell; bei schweren Läufen trat sie Pedal, gab den untersten und obersten Ton nebst Nachbarschaft gewissenhaft an, und ging über das Dazwischenliegende mit graziöser Nonchalance hinweg, als stände nichts da; sie hatte sich dabei so unbefangen, dass ich nicht unterscheiden konnte, ob sie ihren Fehler bemerkte, ignorirte, oder ihn gar nicht kannte. Jedenfalls schien sie dergleichen gewohnt zu sein. Die Melodiestellen spielte sie oberflächlich im Ausdruck, doch ziemlich anmuthig, nur etwas scharf und stellenweis verzwickt. Ich muss auf ihren Geschmack wirken, den Sinn für reines Spiel, dann dieses selbst, und Egalität der Finger vor Allem bei ihr zu erreichen streben.“

Ja, ja, ich war ein gewissenhafter Lehrer, und bin es bei meinen mir gebliebenen wenigen Schülern! Wie wenigen Lehrern fällt es ein, den Charakter des Schülers zu studiren, um darnach den Gang des Unterrichts und die Art sich auszudrücken zu wählen! Wie anders muss man zu trägen, schlaffen Naturen reden als zu aufgeregten! wie anders zu Kindern als zu Erwachsenen! wie anders zu Talentvollen als zu Talentlosen! wie anders zu Mädchen als zu Knaben! Es giebt da so zahllose Unterschiede, Mischungen, überhaupt Charakter-Raçen, wie es Musikstücke giebt, und wie schwierig ist darnach auch die Wahl der Musikstücke! Nie würde ich einem Schüler Musik geben, die ihm absolut zuwider ist, oder die er nicht begreifen kann und mag; ich würde einen passenden Weg einschlagen, der ihn nach und nach, ohne dass er's merkt, dahin führt, wohin ich ihn haben will. Wie schwer ist es zuweilen, den Schüler auf Sebastian Bach so zu lenken, dass er wahren Genuss daran findet! Ist der Schüler sehr an moderne Musik gewöhnt und Bach ihm deshalb zu trocken und unverständlich, so habe ich schon Wunder bewirkt dadurch, dass ich den Sinn auf den Reiz der Imitationen lenkte. Domenico Scarlatti hat wirklich freundliche reizende Sachen geschrieben, mit Imitationen so voll Laune und Geist, so gefällig für's Ohr, dass man sie dem Schüler nur hübsch vorzuspielen braucht, um ihn selbst darnach verlangen zu machen. Namentlich giebts viele Sonaten Scarlatti's im schnellen Drei-Achteltact, die leicht in's Ohr fallen, und nicht genug zu ähnlichem Zwecke anempfohlen werden können. In Bachs Inventionen ist ein Stückchen, Nr. 8 in F-dur, das wie Frage und Antwort klingt; auch eine prächtige Gique in B-dur mit stetem Händeüberschlagen, das selbst für Kinder amüsant ist. Es ist Alles vorhanden, man wisse nur zu suchen und zu wählen. Doch schlagen wir weiter nach im Tagebuche! —

„Den 28. März. Die arme Louise, sie hat ihre Noth! Sollte man's glauben? Sie lernt das Klavierspielen seit acht Jahren, und kannte heute noch nicht den Unterschied der Pausen- und Notengeltung! Alles hat sie bisher nach dem Ungefähr gespielt, diese Noten etwas länger, jene etwas kürzer gehalten, nichts abgemessen, alles nach dem Gehör. Sie ist ganz verwahrlost! Welch seltsames Gemisch von Talent und Fühllosigkeit, Geschick und Ungeschick! Sie spielte mir ein Stück von Herz vor in f-dur, und zwar mit vieler Anmuth und Zierlichkeit, auch mit sichtbarem Vergnügen; aber, sollte man's glauben? ohne ein einziges Mal der Vorzeichnung gemäss ein b gegriffen zu haben!! immer das fürchterliche h! h! Ha! ich hätte laut heulen mögen vor Pein, hätte ichs vor Staunen ob eines solchen Erlebnisses gekonnt! ich konnte ihr noch nichts Derbes darüber sagen, erst später, wenn sie offene Ohren bekommen hat, werde ich ihr damit zeigen, dass sie jetzt gerade so Klavier spielt, wie ein Aeffchen es können würde, hätte es zu seinem Nachahmungsvermögen nur Louisen's Finger. Sie hat bereits Alles gespielt, Herz, Thalberg, Liszt, Alles! Gott erbarme sich! Sie fiel aus den Wolken, als ich ihr die „Collection“ von Herz, Clementi's Exercitien, und als ganz besondere Vergünstigung das Rondo militaire in a-dur von Moscheles brachte. Letzteres wollte sie sogleich vom Blatt spielen, nachdem sie mit vieler Mühe zuvor die drei Kreuze genannt, die Skala in a gespielt und Takt- und Tonart angegeben hatte, Alles Dinge, die ich ihr seit zwei Wochen erklärte, ohne ihre Aufmerksamkeit gehabt zu haben. Sie starrt bei theoretischen Erklärungen sehr aufmerksam scheinend grade aus, ohne auch die kleinste Abstraction zu fassen, ich mag es angreifen wie ich will. Wie wunderte sie sich heute, als sie beim Spielen Takt zählen musste und Nichts zu Stande bringen konnte! Die punktirten Noten mit dem folgenden Sechszehntel brachten sie in heftigen Zorn; vorgeschriebenen Fingersatz nehmen zu müssen, begriff sie nicht, ebensowenig die Erklärung, wie ein gutes und sicheres Spiel davon abhänge: „so genau braucht es doch nicht zu sein!“ meinte sie, „und hören Sie nur, wenn Sie nicht Takt schlagen, kann ich's ganz gut!“ Ich hielt aber strenge am Rechten fest, und als sie vor Ungeduld bebend nach einer Stunde die erste Seite nothdürftig richtig gemacht hatte, brach sie in Schluchzen aus, die Thränen flossen aus ihren Augen wie mir der Schweiss von der Stirne. Sie dauerte

mich! Das arme Kind ist wahrlich nicht Schuld an ihrer verkrüppelten Musikbildung! Unverständige Eltern nehmen gewissenlose oder unfähige Lehrer, die sichs leicht machen. Das ist der Grund von allem Unheil!" —

Und wie selten hat man Dank für seine Mühe von Eltern oder Schülern! Den Eltern dauert die Zeit lang, bis das liebe Kind „vorspielen" kann, und das Kind ist im günstigsten Falle nicht überdrüssig. Ich liebe die Kinder, und behaupte, wer die Kinder nicht liebt, kann ihnen auch nichts lehren, am allerwenigsten Musik. Kinder müssen den Lehrer lieben, um von ihm lernen zu können. Bei Erwachsenen ists ein Anderes, der Verstand tritt bei ihnen da vermittelnd hinzu, wo das Kind nur dem Zuge seines kleinen Herzens folgen kann und mag. Indessen bewirkt persönliche Sympathie auch bei Erwachsenen viel — aber Vorsicht ist oft nöthig, wenn das Herz nicht aus dem Takte kommen soll! So riss mich einst als siebzehnjährigen Schmetterling das Gefühl aus dem, einem Lehrer vorgeschriebenen, ruhigen Herzenstempo. Ich werde es nie vergessen, wie es vor Seligkeit über die Nähe des Ideals meiner jungen Fantasie nach und nach aus dem gemässigten Andante auf der Leiter des accellerando zu einem rieselnden Prestissimo hinan pochte; ich wollte eben die Fingersetzung über die erste Passage in Webers Aufforderung zum „Tanz" schreiben, ich schrieb auch wirklich, aber als ich den Bleistift absetzte, stand nicht 2, 3, 2, 1, 2, 4, 3 da, sondern „Minna"; wie dies Wort dahin gekommen, ist mir noch heute unerklärlich! Tags drauf fand ich's ausradirt, eine ebenso zarte als deutliche Demonstration, aber nicht so böse gemeint, wie Figura zeigt, denn eben etliche Decennien später kommt dieselbe „Minna" als meine ehrsame und tugendfeste Frau Organistin mit dem Kaffee zur Thüre herein. Sie radirte auch obige seltsame Fingersetzung nicht mehr aus, wenn ich ihr solche oder ähnliche schriebe. — So veränderlich sind die Weiber! —

Den 9. Mai. — Louise fängt endlich an, etwas vernünftiger zu werden. Sie macht auf meinen Rath die Fünf-Finger-Uebungen täglich eine Stunde, während sie dabei französische Sprache lernt oder Romane von Cooper liest. Sie fängt an, einen Unterschied im reinen und unreinen Spiel zu finden. „Langsame Stücke sind hässlich, aber die flinken (!) mag ich gerne leiden!" sagte sie heute; dabei funkelten ihre Augen und gestikulirten ihre Hände so lebhaft, dass ich innerlich lachen musste. Ich spielte ihr „Vien qua Dorina bella" vor, — „Ja, das ist langsam und doch hübsch!" rief sie. Bei den Variationen darüber von Weber klatschte sie kindlich-vergnügt in die Hände und versprach Alles zu thun, was ich ihr sage, wenn sie das Stück nach zwei Monaten spielen dürfte. Sie hat in der That Fertigkeit zu Allem, nur fehlt aller Sinn für Ordnung, Richtigkeit, Reinheit und Vortrag.

„Comtesse Marie war heute wieder unausstehlich. Diese beispiellose Oberflächlichkeit und Nichtachtung alles Wahren und Schönen, es könnte mich bersten machen! Sie ist nicht fähig, eine Skala egal zu spielen, und doch meinte sie heute, indem sie nachlässig die Falten ihrer raschelnden Robe ordnete: „Ich wünsche nun etwas von Herrn von Beethoven zu spielen; bringen Sie mir nächstes Mal etwas von diesem Compositeur, der ja wohl eine Célèbrität in der Musik ist?" Ich werde Ihren Wunsch erfüllen, Comtesse, sagte ich; dachte aber: Warte, Du Kunstverderberin! Du sollst den „Herrn von Beethoven" spielen, ohne ihn zu verhunzen! Sie soll Opus 49 haben, zwei kleine nichtssagende Sonatinen in G-dur und G-moll, wahrscheinlich „bestellte Arbeit". Herr von Beethoven, der arme Bursche, war gewiss zugleich in Manuscript- und Geldverlegenheit, und musste trotz übler Laune „was schreiben". Die Menuett aus seinem Septette hat noch einige Seiten mit füllen helfen müssen."

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 10. März.

Der Pianist, Herr **Paul v. Schloetzer,** gab am 28. Februar im Saale der Singakademie ein Konzert, das sich trotz der Ungunst der Zeiten eines grossen Zuspruchs seitens des Publikums zu erfreuen hatte. Dasselbe wurde mit einem Klavier-Quartett von Richard Metzdorf eröffnet. R. M. ist der Komponist einer Oper: „Rosamunde", die in Weimar wiederholt und mit Beifall zur Aufführung gelangt ist, er schrieb ausserdem eine Sinfonie, Klavierstücke und Lieder. Auf dem Gebiet der Kammermusik begegnen wir ihm heut zum ersten Male. Wir haben das neue Werk mit Interesse gehört, es ist ein nobler, an Schumann und Raff erinnernder Zug in dem Ganzen und von besonderer poetischer Vertiefung, trotz des etwas gesuchten, ergrübelten Rhythmus, der zweite langsame Satz. Was aber dem Werke zum Nachtheil gereicht, ist, dass es den Anforderungen, welche an das Wesen des Kammermusikstyles zu stellen sind, wenig entspricht. Die einzelnen Instrumente nehmen — man verzeihe den Ausdruck — den Mund zu voll, sie sprechen zu viel zu gleicher Zeit,

fast in einem Athem, keines gönnt dem andern das Wort, um auch einmal etwas Interessantes zu äussern — mit einem Wort, der Komponist versteht es noch nicht zu individualisiren und deshalb lässt das sonst tüchtige Werk richtige Vertheilung von Licht und Schatten vermissen, es wirkt etwas eintönig durch die ununterbrochene Breite des Tonstromes. — Der Konzertgeber, die Herren Gustav Hollaender, Hans Hasse, Ferdinand Schulz und Heinrich Grünfeld haben sich durch die vortreffliche Ausführung des Quartetts vollen Anspruch auf den Dank des Komponisten erworben. Herr v. Schl. spielte darauf Chopins H-moll-Sonate op. 58 mit vollkommener Ueberwindung der grossen technischen Schwierigkeiten, welche das Werk bietet, der Vortrag liess aber Poesie und Tiefe der Empfindung vermissen, ohne welche die Gebilde des Chopin'schen Genius dem des Farbenschmelzes beraubten Schmetterlingsflügel gleichen. Der Königliche Kammermusikus Herr Gustav Hollaender spielte eine sehr ansprechende Ballade für die Violine von M. Moszkowski. Jeder Violinspieler von Bedeutung wird das allerdings schwierige, aber auch dankbare Stück mit Vergnügen seinem Repertoir einverleiben, möchten es nur alle auch so zur Geltung bringen, wie es Herr H. heut that. Von Fräulein Adele Assmann hörten wir die Löwenbraut von Schumann. Die Stimme der Sängerin klang sehr schön, der Vortrag hingegen war nicht belebt genug.

— In dem letzten Montags-Konzerte der Herren **Hellmich** und **Nicodé** gelangte ein Streichquintett von dem Italiener Boccherini — nach Fetis 1740, nach neueren Forschungen des Domenico Bertini 1743 geboren — zur Aufführung. Durch Haydn's Vorbild zur Quartett-Komposition angeregt, bleiben seine Werke sowohl in Bezug auf die formale Gestaltung als auf den Ideengehalt weit hinter denen seines Vorbildes zurück, vor allen Dingen vermissen wir darin die kunstvolle Verschlingung der Stimmen, welche selbst den weniger bedeutenden Quartetten Haydn's immer noch einigen Reiz verleiht. Am meisten sprach das Menuett an. Rubinsteins Fantasie für zwei Klaviere, von den Herren Nicodé und Rhenius sehr brav gespielt, ist ein zerfahrenes Werk; es enthält zwar einige Schönheiten, aber viel mehr Abstossendes, Unschönes und Unklares. Die Sängerinnen des Abends waren Frl. Landhöfer und Frl. Erna Leyser, beide begabte Künstlerinnen. Die letztere, über deren Leistungen wir zu wiederholten Malen a. a. Orten Gelegenheit gehabt haben, uns günstig zu äussern, wurde heut durch eine uns unbegreifliche Aengstlichkeit an der vollen Entfaltung ihres Talents gehindert.

— Im dritten Abonnement-Konzert der Herren Dr. **Bischoff** und **Gustav Holländer** spielte der Letztere die zweite Suite für Violine von F. Riess, op. 27. Es ist kein Ueberfluss an guten Konzertstücken für die Violine, immer und immer wieder hört man Beethoven's, Mendelsohn's, Bruchs, Joachim's Konzerte, Spohr's Gesangsscene und Brahm's ungarische Tänze. Wenn deshalb ein so berufener Geiger-Komponist wie Riess etwas so Lebensvolles und für den Spieler so dankbares, wie diese Suite schafft, so ist die Theilnahme, welche die grössten Meister ihres Instruments z. B. Sarasate dem Werke entgegenbringen, doppelt erklärlich. Herr H. spielte mit aller der Liebe und Hingebung, welche das schöne Stück verdient und brachte es zu vorzüglicher Geltung. Die Wiedergabe der Fis-moll Sonate von Schumann op. 11, welche Dr. Bischoff darauf spielte, erfordert hervorragendes technisches Können, sowie das Vermögen, sich in die Tiefe Schumann'schen Geistes zu versenken. Nur ein Auserwählter darf die Hand nach diesem Werke ausstrecken. Ausgestattet mit allen dazu nöthigen künstlerischen Eigenschaften, unternahm Dr. B. das Wagniss und es gelang zur Freude aller Derer, welche das Stück gehört. Selten haben wir dasselbe so klar und verständig, so feurig und so poesievoll vortragen hören. Frau Elisabeth Erler erwarb sich durch den künstlerisch bedeutsamen Vortrag einiger Lieder von H. Hoffmann, F. Ries und R. Wüerst, reichen Beifall, der auch den Leistungen der übrigen Künstler gespendet wurde.

— Die Herren Gebrüder **Willy** und **Louis Thern,** die Meister im Zusammenspiel, gaben am 9. d. M. ein Konzert in der Sing-Akademie. Was sie leisten, ist in der That erstaunlich. Sähe man sie nicht an den beiden Flügeln, man würde bei ihrem Spiel allunisono nur einen Spieler zu hören glauben. — Allerdings gestattet diese Art des Zusammenspiels die Entfaltung von künstlerischer Individualität nicht. Wenn ein grosser Künstler ein Stück noch so oft spielt, jedes Mal wird er es anders wiedergeben, denn sein dem Kunstwerk verwandter Geist wird stets eine andere Art der Deutung für dasselbe finden. Hier aber hören wir stets an derselben Stelle dieselben Nüancen, dasselbe forte, piano, cresc., decresc., rallentardo u. s. w. Besitzen die Herren Individualität des Geistes, so muss doch die Fessel, welche sie derselben durch die Art ihrer Kunstausübung anzulegen genöthigt sind, zuweilen recht drückend werden. Es liegt demzufolge in der Natur der Sache, dass ihre Leistungen mehr einen künstlichen als künstlerischen Eindruck hervorbringen. Das Programm enthielt Rubinstein's Fantasie, Chopin's Fantasie-Impromptu und Desdur-Walzer, Henselt's F-moll-Konzert u. a. Fräulein Bertha Bernhardt sang mit schöner, ausgiebiger Sopranstimme eine Koloratur-Arie und Lieder von Kleffel, Dessauer und Marschner und bekundete durch die Art ihres Vortrags hohe dramatische Begabung.

— Fr. Kiel's Oratorium: „Christus", das neben Beethoven's und Mendelssohn's Oratorien einen Ehrenplatz in der musikalischen Literatur behauptet und behaupten wird, wurde unter Musikdir. Blumners Leitung durch die Singakademie aufgeführt.

Emil Breslaur.

Der **Link'sche Gesangverein,** — der rührig strebende Leiter gab den Namen, — hielt Sonntag den 24. Februar im Saale des Architektenhauses sein erstes Konzert. Der Zweck war ein dreifacher, und wenn die Erreichung des bestimmten wohlthätigen wegen leider wenig zahlreicher Betheiligung des Publikums in Wegfall käme, so konnte doch die Vorführung des Chores und der Gesangs- und Klavierschüler des Konzertgebers nur Freude machen. Der Chor, etwa 30 Personen, jugendfrische Erscheinungen und Stimmen, sang a capella, rein und sicher, Chor-

lieder von Nessler, Gustav Hasse, Mendelssohn, Franz Mücke, Gretry und seinem Dirigenten. Die Klavierschüler von zarten Knospen an bis zu ausgeprägten Individualitäten brachten mannichfaltige Gaben von Mozart, Charles Meyer, Goria, Steffen Heller, Mendelssohn, Liszt und Weber zu äusserster Belebung der Hörer, namentlich erntete Herr Walther Link durch freien Vortrag der Heller'schen „Forelle" besondere Lorbeeren. Zwei Gesangsschülerinnen Frl. Ant. v. Mühlen und Frl. Lina Werle sangen Lieder von Bendel, Link und Baumgärtner cum laude. Erstere Dame mit behend zierlicher Stimme zeigte bereits in der Pagenarie aus den „Hugenotten" beachtenswerthe Coloratur und verspricht für die Zukunft mehr. Herr Link zeigte sich ausser seinen verschiedenen achtbaren Eigenschaften auch in derjenigen des Komponisten von bester Seite. Weitere Erfolge werden ihm nicht fehlen.

— „Kein Bilse, keine Orchester-Novitäten!" So brachte Freitag der 1. März im Konzerthause, das seine dankbaren Besucher wie immer alle Mann an Bord hatte, die erste Wiederholung des kürzlich veröffentlichten, symphonischen und in bemerkenswerther Enthaltsamkeit nur für 13 Instrumente berechneten „Siegfried-Idylls" von Rich. Wagner. Es kennzeichnet die letzte Stylperiode des Vielgeliebten und Vielgeschmähten, verdankt seine Geburt derjenigen seines Söhnleins Siegfried, wie dieser den Namen dem Helden, der zu der Zeit seinem Darsteller Hirn und Feder bewegte und enthält ein Wiegenlied von den Thaten jenes Heroen, eine oft sehr künstliche Verflechtung von Siegfried-Motiven. Nach dem positiv natürlich ausschauenden Anfang führt eine merkliche Dehnung zu Wagnerschen Natürlichkeiten, die häufig interessiren, die Aufnahme war jedenfalls günstig. Darauf folgte „Danse des prêtresses de Dagon" aus der Oper „Samson und Dalila" von St. Saëns. Der Componist en vogue lässt wieder tanzen, — und hallen noch überall die Säle grau- und schauerlich von dem Schritte seiner „Todten" wieder, so setzen hier seine Priesterinnen reizend, allerliebst, unter zartem, prägnantem Violingesurr und abgemessenen Tambourinschlägen, die ohne Weiteres die theatralischen Attitüden der Phantasie vorgaukeln, die Füsschen. Kein Wunder: die koquetten Verführerinnen übten ihre ganze Macht, mussten auf's Neue ihren Reigen schlingen, und Alles unterlag. Das schafft aber auch eine Bilsesche Ausführung! — Der Berl. Tonkünstler-Verein brachte in seiner fünften Soirée am 2. d. M. gleichfalls eine Novität von St. Saëns, ein romantisches, fesselndes B-dur-Klavierquartett, op. 41, ausgeführt von den Herren: Professor Dr. Alsleben und den Königl. Kammermusikern Struss, Gentz und Philipsen.

Gustav Brah-Müller.

Potsdam. Am 23. Febr. fand im Saale des Palast Barberini ein Wohlthätigkeitskonzert statt, welches durch die Mitwirkung ausgezeichneter Künstler und Dilettanten Genüsse gewährte, wie sie dem hiesigen Publikum in gleicher Vortrefflichkeit nicht allzu oft dargeboten werden. Die Einleitung bildeten zwei Chorgesänge, welche von dem liturgischen Chor der Friedenskirche recht dankenswerth ausgeführt wurden. Hierauf folgte Beethoven's Sonate op. 47 für Klavier und Violine, vorgetragen von Freiin Clara von Cramer und dem königl. Kammermusiker Herrn G. Holländer. Der Letztere, welcher dem hiesigen Publikum aus seiner Mitwirkung in den Konzerten der philharm. Gesellschaft bereits von der vortheilhaftesten Seite bekannt ist, zeigte im Vortrage des Violinparts der Sonate aufs Neue die Vorzüge, welche seinen Namen denen der geachtetsten Künstler seines Faches würdig anreihen. Ob die Freiin Clara von Cramer die Kunst nur als Dilettantin treibt oder sich zu den Künstlerinnen von Fach rechnet, wissen wir nicht. Wäre Ersteres der Fall und gefiele es ihr, eines Tages in das künstlerische Lager überzugehen, so würde sie diesen Uebergang ohne Weitres vollziehen können: In dem Vortrage der Beethoven'schen Sonate, zeigte sie neben der vollendetsten Sicherheit einen Grad des Verständnisses und namentlich auch im Zusammenspiel ein so künstlerisches Eingehen auf die Intentionen ihres Partners, wie es Dilettanten nur selten eigen zu sein pflegt. Die junge Dame ist, wie wir hören, eine Schülerin Kullak's; wir glauben recht berichtet zu sein, denn in ihrem feinfühligen und sympathisch berührenden Spiele, liess sich die treffliche Schule dieses Meisters überall erkennen. — Freiherr von Senfft-Pilsach sang zwei Löwe'sche Balladen und ausserdem Lieder von Schumann, Franz und Bungert und riss durch seinen ebenso geschmackvollen als tief empfundenen Vortrag, das Publikum zu begeistertem Applaus hin. Ausser ihm trat noch eine junge Dilettantin, Fräulein Agnes von Bronikowky, mit dem Vortrage einer Arie aus „Mignon" von Amboise Thomas und einiger Lieder von Schubert, Eckert und Hentschel auf. Sie besitzt einen umfangreichen und wohlgeschulten Mezzo-Contr'alto von äusserst sympathischem Klange, ein entschiedenes Vortragstalent und, wie sie in einer im Programm nicht aufgeführten Canzonetta bewies, auch eine bereits sehr entwickelte Technik. Für grössere Räume möchten wir ihr nur eine etwas präcisere Artikulation der Konsonanten empfehlen, um die Textworte auch den entfernter Sitzenden völlig verständlich zu machen. Auch ihre Leistungen fanden den lebhaftesten Beifall.

H.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Während des letzten Schuljahres, welches am 23. März schliesst, haben 1073 Schüler die unter Leitung des Herrn Professor Dr. Th. Kullak stehende „Neue Akademie der Tonkunst“ besucht und zwar 567 die akademischen Klassen und 506 die Klassen der Elementar-Klavier- und Violinschule. Den Unterricht haben 90 Lehrer und Lehrerinnen geleitet. Eine Anzahl Zöglinge der Anstalt, darunter die Herren Scheifler, Hugo Weise, Witkowski, Rhenius, und die Damen: Geissler, Levyson, Holtz, V. Märcker, Landsberg, Labes, Clara Krause, v. Crahmer, Heyder, B. Wüerst, Abel, Nitschalk, Leyser haben theils in eignenen Konzerten, theils in Konzerten fremder Künstler hier und auswärts dem Publikum Gelegenheit geboten, sich von der Leistungsfähigkeit der Anstalt zu überzeugen. Der neue Kursus beginnt am 2. April.

— Der König der Belgier hat dem Oberkapellmeister Herrn W. Taubert das Kommandeurkreuz des Kgl. Belg. Leopold-Ordens verliehen.

— Eduard Rohde's Kantate: „Schildhorn“, Dichtung von Gustav Gurski, gelangte am vorigen Sonntag in einem, im grossen Saale der Reichshallen stattgehabten Konzerte zur Aufführung und hatte sich lebhaften Beifalls zu erfreuen.

— Anton Rubinstein ist zum auswärtigen Mitgliede der königl. Akademie der Künste ernannt worden.

— Dem königl. Musikdirektor und Dozent an der Universität Berlin, Dr. Julius Schäffer, ist der Titel Professor verliehen worden.

Kassel. In der jüngsten musikalischen Abendunterhaltung des Spengler'schen Instituts für Klavierspiel, Gesang und Komposition gelangten u. A. Löschhorn's Valse de Concert durch Frl. Schmidt, Saint-Saëns Variationen über ein Thema von Beethoven durch Frl. Meyer und Frl. Wertheim nnd H. Müller's „Grande Polonaise fantastique de Concert“ durch Frl. Wulp zur Aufführung.

Koblenz. Heute starb hierselbst der ausgezeichnete Pianist und beliebte Klavier-Komponist Franz Hünten im hohen Alter von 85 Jahren. Sein Vater, Organist in Koblenz, wollte den Sohn nicht Musiker werden lassen, doch lehrte er ihn Klavier nnd Guitarre spielen. Kaum zehn Jahre alt, versuchte Hünten sich schon im Komponiren und ging als junger Mann auf die Ermunterung von Henri Herz nach Paris, um sich weiter auszubilden. Dort sah er sich genöthigt, zu seinem Lebensunterhalt billigen Klavierunterricht zu ertheilen und fing an, kleine Kompositionen, Rondos und Fantasieen, auch Bearbeitungen beliebter Opernthemen zu schreiben. Die gefälligen und leicht fasslichen Tonstücke fanden bald Beifall und verschafften dem Komponisten Aufträge aus Frankreich, England und Deutschland zu ansehnlichen Honoraren. Zugleich stieg Hünten's Ruf als Klavierlehrer, und die angesehensten pariser Familien suchten seinen Unterricht. Als ausübender Klavierspieler und Lehrer ist Hünten in Deutschland weniger bekannt, desto verbreiteter ist jedoch seine in vielen Auflagen erschienene Klavierschule. Ihre mehr auf Klarheit und perlende Ebenmässigkeit der Passagen als auf rauschende Brillanz, mehr auf Bildung eines edlen, singenden als eines gewaltigen Tones gerichtete Tendenz entspricht vollständig Hünten's Spiel und Lehrweise. Von liebenswürdigem Charakter, einfach und bescheiden, war Hünten in Gesellschaft gern gesehen; er liebte es, die Unterhaltung durch heitere Spässe zu würzen, und übertrug dies auch auf die Lehrstunden, die Schüler dadurch zugleich erheiternd und anfeuernd. In behaglicher Zurückgezogenheit verbrachte Hünten die letzten Jahrzehnte in seiner Vaterstadt Koblenz, wo er hier und da noch komponirte und einzelnen Bevorzugten und Befreundeten Klavierunterricht ertheilte. Eine talentvolle Schülerin war Prinzess Luise von Preussen, jetzige Grossherzogin von Baden. Der bekannte Schlachtenmaler Emil Hünten in Düsseldorf und der um die Gerichtsoriganisation Elsass-Lothringens verdiente jetzige Ober-Prokurator in Mühlhausen, Alfred Hünten, sind die Söhne des Verstorbenen.

Posen. Frl. Maria Szymanowska, Schülerin Kullaks, wirkte in dem letzten Konzert des hiesigen Musikvereins mit. Sie spielte u. A. eine Ballade von Chopin, so vollendet in der Technik und mit so viel Gefühl und Verständniss, dass ihr allseitig — sowohl vom Publikum wie von der Kritik — das höchste Lob gezollt wurde.

Bücher und Musikalien.

Fritz Kirchner, Zwei Sonatinen für Pianoforte. Nr. 1 a-moll, Nr. 2 g-dur. Preis für jede *M.* 1,50. Leipzig, Fr. Kistner.

Schwierigkeitsgrad: Beethoven-Sonate op. 49 g-dur.

Viele giebt es, welche sich berufen fühlen, für die Jugend zu schreiben und Wenige nur sind auserwählt zu schaffen, was ihr wahrhaft frommt. Trockenes und Schablonenhaftes giebt es auf diesem Gebiete die Menge, aber wenig, was in künstlerischer Form jugendfrischen Inhalt birgt. Zu diesem letzteren gehören obige Sonatinen, die nobel erfunden, klangvoll und instruktiv gehalten als eine wahrhafte Bereicherung des musikalischen Jugend- und Unterrichts-Materials zu betrachten sind. Die beiden langsamen Mittelsätze Andante und Romanze mit ihren rhythmischen Feinheiten werden, gründlich studirt, sehr zur Festigung des rhythmischen Gefühls im Schüler beitragen. Das tüchtige Stück Arbeit, welches im Rondo der ersten Sonate der linken Hand zugetheilt ist, möge nur recht gründlich in Angriff genommen werden, es wird der Linken, welche in vielen sogenannten Jugendstücken

meist durch homophone Begleitungsfiguren gelangweilt wird, zu rechter Selbstständigkeit verhelfen. Schliesslich noch die Bemerkung, dass sich die schnellen Sätze der Sonatinen besonders zum Vorspielen eignen und dem Hörer Freude bereiten werden. E. B.

A. Löschhorn: Blüthen aus dem Kindergarten, 12 kleine, leichte Klavierstücke zum Gebrauche beim Unterricht, op. 138. 2 Hefte. Leipzig, Forberg.

Allerliebste Programmmusik für kindlichen Ideenkreis von Kindern auszuführen und Stimmungsschattirungen vom Choralartigen, Anmuthigen, Klagenden, Traulichen, bis zum Tanz, Marsch und Neckischen berührend, melodisch und harmonisch gewählt, bilden diese Stücke ein Pendant zu Kullak's „Kinderleben“ und werden von solchen Schülern, denen noch Schumann's „Kinderscenen“ unzugänglich, gleich jenen ihre Nutzanwendung finden.

D. Krug bietet in seiner Etüdenschule für Pianoforte, op. 250, 2 Hefte, höchst verwendbares Material, das, mit leichten Aufgaben beginnend, bis zu Czernys „Schule der Geläufigkeit“ führen dürfte. Die Etüden, zu Anfang nur zeilenartige Sätzchen, später kaum länger als eine Seite, sind dennoch möglichst vielseitig in Fingersatz, Passagenwerk, Tempo, gebrochenen Akkorden, chromatischen Läufen, Ueberschlagen der Hände und Fingerwechsel, sie sind spielreich, wohlklingend und verdienen Beachtung.

August Bungert, Variationen und Fuge über ein eignes Thema für Pianoforte, op. 13. Berlin, Luckhardt.

Der jüngere Mitkämpe um edles Ziel, der kürzlich in der Florentiner Quartett-Konkurrenz mit dem Preise für ein Klavierquartett rühmlich Belohnte, übergiebt dieses Erzeugniss von reinster Kunst und ernster Absicht, reifem Verständniss und hohem Können. Die neuerungssüchtige Zeit mag manche Form mit dem Bannstrahl strafen, — doch der Buchstabe tödtet, der Geist macht lebendig. Die Form ist ewig, der Inhalt bezeichnet ihren Werth und ihre Berechtigung. „Der Meister kann die Form zerbrechen,“ kann nur dahin gedeutet werden, an Stelle der alten eine nach Bedürfniss erweiterte oder neue zu setzen. Formlos ist Nichts und — Gott selbst, — um erfasst zu werden, muss nach unserm menschlichen Begriffe Form und Gestalt annehmen. Besagte Form ist zudem nicht neu, — unter Andern schon von Friedrich Kiel, dem das Werk gewidmet, mit neuen Errungenschaften des Inhalts und der Darstellungsmittel mit Glück erfüllt; das nämliche Zeugniss darf sich aber auch der Komponist mit ruhigem Gewissen aneignen. Variationen sind ein heikles Gebiet Ergiebt sich nicht die eine logisch und nothwendig aus der andern, wie andere Formen solch Gesetz der Nothwendigkeit vorschreiben, so fragt man billig: warum just soviel? ob nicht unbeschadet ihres Werthes ein Paar weniger oder mehr denselben Dienst leisteten? (Die böse Welt nennt rasch das Wort „Studie“,) — und kann das kritische Bedenken nicht ganz schweigen, so dürfte es hier nur in Bezug der Ausdehnung, — 20, wenn auch knapp gefasste Variationen und Fuge, — Platz greifen. Das weite Mass schädigt die Verbreitung, und das ist ebensowenig dem Verleger als dem Komponisten lieb. Ein 16 taktiges, mehr nach harmonischer Seite hin prägnantes Thema, B-moll, die vorherrschende Tonart, die dem Werke einen lugubren Charakter verleiht, bietet dankbaren Stoff zur Entfaltung reichster Beleuchtung in melodischer, harmonischer, rhytmisch charakteristischer und contrapunktischer Hinsicht, bis zum Canon zugespitzt, in Veränderungen von ungefähr derselben Ausdehnung. Die Wirkung wird durch Gegenüberstellung von Gegensätzen, wie durch wechselvolle Anordnung der Tonarten, B-moll, Des-dur, B-dur, Ges-dur, D-dur, trefflich gefördert, die Ausbeute des Klaviers in weiten Lagen, gebrochenen Akkorden und Passagen, Hervorheben des cantus firmus in einer Stimme, Oktavengängen und Cadenzen ist durchaus neueren Ursprungs, eine innere Einheit, wenn man will, in 4 Sätzen quasi una sonata, ist vorhanden, das Colorit erhebt sich öfters zu blühendem Reize. Die längere Fuge mit ächtem und günstigem, nicht besonders spielreichem Thema und keineswegs handlich, — als erstes Gebot sorgfältiges Studium erheischend, — schliesst in effectvoller Steigerung das Werk würdig ab.

G. B.

Winke und Rathschläge.

Wollte man darauf ausgehen, in musik-wissenschaftlichen Werken unkorrekte Benennungen aufzusuchen, würde sich eine ganz respektable Blumen- besser Dornen-Lese finden lassen. Ich will hier einige Beispiele bringen, wie sie mir gerade einfallen.

Z. B. die Benennung as, es und b, statt aës, eës und hes. Sowie bei Erhöhung durch ein Kreuz sämmtlichen Stammtönen die Silbe „is“ angehängt wird, ist bei Erniedrigung durch ein b allen Stammtönen die Silbe „es“ anzuhängen. As und es ist jedenfalls durch nachlässige Aussprache (wobei die Silben zusammengezogen werden) entstanden. Die Benennung „b“ hat wohl historische Bedeutung, — noch aus der Zeit, wo das „b rotundum„ die einzige Obertaste bildete, — seit Einführung der Temperatur durch Bach aber ist kein Grund mehr vorhanden, diese Benennung für die Praxis beizubehalten; sie ist ausschliesslich in die Geschichte zu verweisen.

Eine ungenaue Bezeichnung ist ferner: „ganze“ Note und „ganze“ Pause. Jede Note und Pause ist an und für sich eine „ganze“. Sowie alle anderen Noten und Pausen nach ihrem Zeitwerth benannt werden, so muss es auch hier geschehen. Statt „ganze“ Note muss sie, je nach der Taktart, „Vier-Viertel-“ oder „Zwei-Zweitelnote“ heissen. Die sogenannte „ganze Pause“ muss einfach Taktpause heissen; denn dieselbe gilt nicht in allen Fällen vier Viertel; sie gilt stets für den ganzen Takt; also bald mehr,

bald weniger, da sie im 4/4-, 3/4-, 6/4-, 6/8-, 3/8-Takt Anwendung findet.

Nicht nur hört man, sondern liest es auch gedruckt, dass ein Kreuz die Note um einen Halbton erhöht, dass b dieselbe um ebensoviel erniedrigt. Selbstverständlich bleibt die Note genau auf ihren Platz, aber ihr Ton wird um eine halbe Stufe erhöht oder erniedrigt.

Unklar ist ferner die Bezeichnung: „Umkehrung" eines Akkordes. Wie soll man das dem Schüler anschaulich machen? Bei Umkehrung der Intervalle wird wirklich das unterste Intervall zum obersten, oder umgekehrt. Dasselbe findet bei Akkorden nicht statt. Es wird nur der Bass versetzt; deshalb sind viel bezeichnender die „Umkehrungen der Akkorde" Bassversetzungen zu nennen.

W. Irgang.

Was helfen dem Singensollenden die Noten, wenn er keinen richtigen Ansatz und Stimmengebrauch hat, was dem Klavierlernenden, wenn er keinen Anschlag, keinen Ton auf dem Pianoforte hat.

* * *

Ja, ja, Stimmen sind noch viel verwundbarer als Finger und zerbrochene und steife Stimmen sind am Ende noch schlimmer als gebrochene und steife Finger, wenn es nicht auf Eins herauslaufen sollte.

* * *

Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, durch Etüden und Tonleiterspiel würde der rechte Anschlag, der nur allein genügende Darstellung zulässt, schon von selbst kommen.

* * *

Was soll das heissen? „Sich Mühe geben?" Ist es nicht die rechte Mühe am rechten Ort und zur rechten Zeit — so ist sie eine vergebliche. Was hilft denn ein dummer und ungeschickter Fleiss? Wenn z. B. ein Lehrer, um den steifen Fingern und Handgelenken, mit einem Worte dem Anschlage seines Schülers aufzuhelfen, eine wunderliche Etüde oder ein Tonstück mit grossen Spannungen und Arpegien „für die linke Hand" wählt und sich dabei ungeheure Mühe giebt: so ist das und Aehnliches zwar vielfach zu bewirken, aber es bleibt immer eine trostlose Mühe, welche die Sache nur noch schlimmer macht.

* * *

Was man schön spielen lernen will, muss im Ganzen unter den mechanischen Kräften des Schülers stehen.

* * *

Viel üben ist nicht der Hauptzweck, sondern recht üben.

Fr. Wiek.

Anregung und Unterhaltung.

Im Jahre 1749 erschien in Nürnberg, gedruckt bei Jonathan Felsseckers sel. Erben, ein Buch von P. C. Humanus. Pseudonym für Hartong, das folgenden langathmigen und für unsre Zeit recht ergötzlichen Titel führt:

MUSICUS THEORETICO-PRACTICUS
bei welchem anzutreffen
I.
Die demonstrativische
THEORIA MUSICA
Auf ihre wahre Principia gebauet,
von vielen arithmetischen Subtilitæten befreyet,
dahingegen
Die Abwechselung derer Harmonien, die daher entstehende
Scalæ, und die aus der Harmonie entspringende Melodie.
Nebst noch mehrern bißher unerörtert gebliebenen
Wichtigkeiten vestgestellet werden.
II.
Die methodische
CLAVIER-Anweisung
Mit Regeln und Exemplen.
wozu noch kommet
Eine Anführung zu fugirenden Fantasien, zu
rechter Executirung deß Chorals, zu rechtem Gebrauch
eines neu-inventirten Circuli.
ausgefertigt von
P. C. Humano.

Der Verfasser war ein schwäbischer Prediger, und Hiller sowohl wie Adlung empfehlen sein Werk angelegentlichst. Wir entnehmen demselben zur Erheiterung unserer Leser die poetische Beschreibung der Eigenschaften, welche von einem Virtuosen jener Zeit gefordert wurden. Der Autor leitet seine Verse durch folgende Worte ein:

Dieses wenige aber nöthige habe vor meinen Theil der Clavier-Kunst beytragen wollen. Wer es begehret zu nutzen, dem gratulire ich, denn ich weiss, es wird ihn nicht gereuen. Wer es aber sich schon zu Nutzen gemacht, und da er alle meinem Rath gefolget ist, nunmehro meynet, er seye ein Virtuose: dem wollen wir zum Beschluss die Idée eines Virtuosen zu seiner Demüthigung beybringen.

Mein Freund! mit was vor Kunst und Vortheil spielest du?
Gehts auf der Orgel auch recht leicht und hurtig zu?
Hier will ich dir ein Stück, das schwehr gesetzt ist, reichen;
Es steht im Cis; nun komm und spiels aus allen Zeichen.

Jetzt liegt das Stück verkehrt; jetzt liegt es in die Quer:
Wohlan! schlags gleich behend, aus allen Thonen her.
Ich spiele dir darzu: nicht vorn; nein, weiter hinten.
Ist dein Gehör recht gut; so wirst du mich schon finden.

Nun variire mir diss Stück recht schön und reich:
Nimm selbst die Partitur; und spiel und sing zugleich.
Doch wirst du deine Stimm jetzt transponiren müssen:
Und das was unten steht, das trittst du mit den Füssen.

Jetzt zeig, was deine Kunst im General-Bass sey.
Dort sind die Zeichen schwehr, hier stehn sie nicht darbey.
Du wirst vielleicht diss Ding mit Melodien zieren;
Und deine linke Hand wird künstlich variiren.

Du musst zu gleicher Zeit der Tenoriste sein:
Und aus der Partitur hilf auch den andern ein.
Jetzt muss ich deine Kunst im Fantasiren sehen;
Und ob du meistens pflegst auf Fugen-Art zu gehen.

Nebst diesem suche ich die schönste Melodie
In aller Thonen-Art bey deiner Fantasie.
Wird auch die Leidenschafft, nachdem du wilt, entstehen!
Gehts glücklich, wann du wilt in fremde Thone gehen;

Bezeugst du im Choral Vernunft und Hurtigkeit?
Ist deine Fantasie zu allem Tact bereit?
Vermagst du aus dem Kopf mit uns zu musiciren,
Und doch mit Andern auch darbey zu discuriren?

Du bist recht brav, mein Freund! Nun spiel zu guter letzt
Ein Kunst-Stück, das du selbst erfunden und gesetzt.
Du machst es treflich gut. Doch, lass dir etwas sagen:
Mich dünkt du seyst dabey ein wenig hochgetragen.

Ich rathe: Dünk dich nicht mit deinen Künsten gross;
Du bist noch lange nicht der grösste Virtuos.
Und dieser grösste kan noch immer grösser werden:
Drum denke nicht: du seyst ein Wunder-Werk auf Erden.

Meinungs-Austausch.

Sehr geehrter Herr Professor!

Auch ich gehöre zu denen, welchen nach Ansicht des Herrn F. J. Kunkel (cf. Ueber die inkonsequente Benennung „reine“ Quarte und „reine“ Quinte — in No. 4 Ihrer musik-paedagogischen Zeitschrift „Der Klavier-Lehrer“) der Zopf hinten hängt, die am Hergebrachten so lange festhalten, bis sie als Ersatz dafür etwas Besseres erhalten haben. Zwar halte auch ich die Qualitätsbezeichnung „rein“ neben der Quantitätsbezeichnung „gross“ für gerade nicht glücklich gewählt; aber ich möchte deswegen nicht die in Rede stehenden Intervalle mit Herrn Kunkel, indem ich sie den grossen Intervallen beigeselle, in eine Klasse hineinbringen, in die sie durchaus nicht hingehören.

Die fragliche Quinte kann niemals ein grosses Intervall sein, weil dann aus ihrer Umkehrung, wie das ja bei den grossen Intervallen sonst der Fall ist, ein kleines Intervall, die kleine Quarte, hervorgehen müsste. Herr Kunkel lehrt dies auch so: bei ihm ist *c—f* (3:4) eine kleine Quarte. Aber das ist eine durch nichts zu rechtfertigende Willkür.[1])

Man darf die Lehre von den Intervallen nicht an unserm (temperirten) Klavier entwickeln und sie dort ausmessen wollen, weil man dann zu Schlüssen kommt, wie sie Herr Kunkel ausspricht, indem er sagt: „Da die Quarte *f—h* grösser ist als die Quarte *c—f*, so ist jene eine grosse, diese eine kleine.[2])

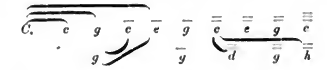
Wer dergleichen Schlüsse zieht, denkt nicht mehr an den Ursprung unserer Dur-Tonleiter, der sich auf ganz bestimmte Intervalle gründet, wie sie uns die

[1]) Es darf hierbei nicht übersehen werden, dass Herr Kunkel nichts Nagelneues aufstellen wollte, (Siehe pag. 42 des „Kl.-L.“), sondern er hat nur die schon vor länger als fünfzig Jahren von dem berühmten Theoretiker G. Weber veröffentlichte, und zu jener Zeit vielseitig anerkannte Klassificirung der Intervalle wiedergegeben, wie er — Kunkel — denn auch in seiner „Kleinen Musiklehre“, Darmstadt, Junghans 1844, diese Klassification annahm. D. R.

[2]) Gross und klein sind relative Begriffe. Wenn nun nach Weber der Abstand der Töne unter den sogenannten Stammtönen, oder in der diatonischen C-dur Tonleiter, nach ihrer wirklichen Tonentfernung von einander bemessen und benannt werden sollen; und wenn ferner in dieser Tonleiter sich gleichfalls Quarten und Quinten von zweierlei Grössen vorfinden, wie — mit Ausnahme der Primen und Oktaven — alle übrigen Intervalle, so wäre die Bezeichnung „klein“ und „gross“ wohl gerechtfertigt. D. R.

Naturharmonie gegeben hat, d. h. diejenige Harmonie, welche wir in dem Mitklingen der sogenannten Aliquottöne vernehmen.[3])

Bekanntlich hört man aber von allen Aliquottönen zwei Tonreihen am deutlichsten heraus, die die beiden Dreiklänge des Grundtones (Tonica) und der Dominante ergeben; z. B.



In jeder Akkordverbindung ist das Ohr geneigt, die Intervalle vom Grundtone aus zu messen. Da wir nun hier zwei Akkordverbindungen auf einmal hören, so werden wir ausmessen können die Intervalle

1) welche (wie vorstehend bezeichnet) vom Grundtone *C* in derselben Reihe vorkommen: *C. C* (1:1) der Einklang oder die Prime, *C.* c (1:2) die Oktave, *C. g* (2:3) die Quinte;

2) welche vom Grundtone der zweiten Reihe aus in der ersten aufzufinden sind: $g.\bar{c}$ (3:4) die Quarte und $g.\bar{e}$ (3:5) die Sexte;

3) welche in der zweiten Reihe vom Grundtone der ersten vorkommen: $\bar{\bar{c}}.\bar{\bar{d}}$ (8:9) die Sekunde und $\bar{\bar{c}}.\bar{h}$ (8:15) die Septime.

Diese 8 (nennen wir sie „Stamm") Intervalle, nach ihrer Grösse geordnet, stellen die Stufen der Dur-Tonleiter fest und gruppiren sich, obgleich eine Hauptklasse darstellend, dennoch in ihr zwei Unterabtheilungen.

Kehrt man nämlich diese 8 Stamm-Intervalle um, so erhält man aus 4 wiederum Stamm-Intervalle, während aus den übrigen kleine Intervalle werden ($C.\ c - c.\ c$, $c.\ g - g.\ \bar{c}$, $c.\ f - f.\ \bar{c}$, $c.\ c - c.\ c$ und $c.\ d - d.\ \bar{c}$, $c.\ e - e.\ \bar{c}$, $c.\ a - a.\ \bar{c}$, $c.\ h - h.\ c$). Warum sollen nun die vier Intervalle der ersten Gruppe nicht durch einen besonderen Namen von denen der zweiten unterschieden werden, da sie doch im Wesen so verschieden sind? Stösst man sich aber so sehr an der Bezeichnung „rein", so erfinde man doch dafür eine treffendere, nur werfe man nicht Fremdartiges durcheinander; schwerlich wird dadurch „die richtige Auffassung des Lehrstoffes" erleichtert.

Es bleibt mir nun noch übrig, den Namen „verminderte" Quinte zu vertheidigen. (Vermindert nenne ich die verkleinerten kleinen und reinen Intervalle.)

Ich will hier nicht geltend machen, dass das Intervall *e. b* (10:14) um mehr als einen halben Ton ($^{24}/_{25}$) als die reine Quinte *e. h* (10:15) kleiner ist, also schon deshalb in der Benennung von den andern verkleinerten grossen Intervallen unterschieden werden kann, denn die Anhänger der kleinen Quinte würden mir von theoretischen Spitzfindigkeiten sprechen, die bei unserer modernen, temperirten Musik leeres Geschwätz bleiben — ich will hier nur auf die Inkonsequenz einiger Theoretiker hinweisen, die darin besteht, dass man von einer verminderten Quinte nichts wissen will, aber immer von einem verminderten Dreiklang spricht. Woher denn dieser Name? Ich denke bei mangelnder Kenntniss des Vaters pflegt man das Kind nach der Mutter zu benennen![4])

Was schliesslich das Monitum, betreffend die Eintheilung der Konsonanzen in vollkommene und unvollkommene anbelangt, so muss meiner Meinung nach so lange daran festgehalten werden, als man vollkommene und unvollkommene Kadenzen unterscheidet.[5])

P. Hassenstein,
Gesanglehrer am Viktoriainstitut
zu Falkenberg i. d. M.

Es mangelt uns der Raum, um alle Abhandlungen, welche uns in Folge des Kunkel'schen Aufsatzes in No. 4 d. Bl. zugegangen sind, abzudrucken. Wir danken den Herren Einsendern und Einsenderinnen vielmals und freuen uns über das rege Interesse, welches sie durch ihre Zuschriften unserem Blatte bewiesen.

D. R.

---

[3]) In seiner kleinen Schrift: „Das Tonsystem in Zahlen", welche im vorjährigen Herbste erschienen ist, hat Fr. K. in der III. Abtheilung, die Resultate der namhaftesten Akustiker benutzend, in populärer Darstellung nachgewiesen, dass die meisten Aliquottöne, wie sie die Naturtonreihe darbietet, musikalisch unbrauchbar sind, dieselben erst modificirt, resp. temperirt werden müssen, wenn sie verwendbar sein sollen. Wir müssen somit unsere theoretische und praktische Tonkunst auf das temperirte Tonsystem stützen, indem wir nur in diesem reelle Intervalle und Akkorde erhalten können. D. R.

[4]) Diese Folgerung kann man denn doch nicht ohne alles Weitere machen wollen. Wir nennen z. B. den Dreiklang c-e-g einen grossen, und c-es-g einen kleinen; beide haben aber nach Weber-Kunkel'schen Intervalleneintheilung eine grosse Quinte. Nennt man nun den Zusammenklang h-d-f einen verminderten Dreiklang, und nicht kleinen (wie manche Tonlehrer ihn benennen, die dann den kleinen Dreiklang weichen oder auch Molldreiklang nennen wollen), so ist durch das doppelte „Kleine" — nämlich „kleine" Terz und „kleine" Quinte — der Ausdruck vermindert vollkommen gerechtfertigt. Wer aber noch Anstoss an der Bezeichnung „verminderter Dreiklang" haben sollte, der mag ihn „doppeltkleiner oder verkleinerter Dreiklang" nennen. D. R.

[5]) Vollkommene und unvollkommene Intervalle, seien es Kon- oder Dissonanzen, haben mit den vollkommenen oder unvollkommenen Kadenzen auch ganz und gar nichts gemein. Hier handelt sich's lediglich darum, ob man einen befriedigenden, unbefriedigenden, halben, ganzen oder Trug-Schluss bilden will; und diese Kadenzbildungen hängen theils von den Akkordfolgen, theils von der Lage des Kadenz-, theils von jener des Finalakkordes ab. Aber in allen diesen Fällen hat man es nicht mit dem Abmessen der Intervalle zu thun, sondern lediglich mit der richtigen Anwendung der für die speciellen Kadenzen erforderlichen Akkorde, wie sie eine geordnete Musiktheorie vorschreibt. Gebrauchen wir ja auch im gewöhnlichen Leben nur gar zu häufig die Ausdrücke „vollkommen" und „unvollkommen", ohne an die musikalischen Intervalle zu denken! D. R.

Antworten.

Herrn **H. Döring in Treptow, a. T.** Wir haben uns das Trio von Rosenfeld, op. 27 (Berlin, Bote und Bock) angesehen. Das Andante ist ein hübscher, gut gearbeiteter Satz und finden wir in demselben weder Anklänge an Haydn noch an Mozart. Der Rhythmus, die melodischen und harmonischen Wendungen verrathen einen Komponisten, der sich die Werke der Romantiker zum Vorbild seines eigenen Schaffens genommen. Ihr musikalisches Gefühl hat Sie richtig geleitet, Sie haben alle Ursache sich an dem Werke

zu erfreuen. Herrn **George A, Kies,** Organist in **Norwich, Connecticut, Amerika.** Probe-Nummer ist Ihnen zugesandt worden. Herrn **L. Kutschbauch** in **Chemnitz.** Wir antworten Ihnen brieflich. Herrn **Carl Deutsch** in **Moskau.** Wir haben Ihnen schon in Nr. 2 d. Bl. geantwortet, Frau Dr. Cl. Schumann wohnt in den Zelten 11. — Tappert's altdeutsche Lieder, von denen einige auf dem Stiftungsfest des hiesigen Wagner-Vereins gesungen wurden, sind bei Simrock hier erschienen und kosten 3 Mark. Herrn **Carl Eschmann in Zürich.** Quousque tandem?

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 7. **Berlin, 1. April** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M*.

Aus dem Tagebuche des alten Musiklehrers Hans Klammer.

Nebst Anmerkungen und Glossen.

(Fortsetzung.)

Ich erinnere mich noch, wie höchst ungern ich überhaupt Comtessen Unterricht gab. Ja, träfe man bei allen sogenannten „vornehmen Leuten“ immer die Vornehmheit! Aber sie sind oft nur äusserlich vornehm, und lassen die liebe Unnatur immer so gnädig vor uns erbärmlichen Menschen walten, dass man sich nicht anders zu retten weiss, als ihnen in gleicher Münze den unausstehlichsten Stolz entgegenzusetzen, und sie wo möglich noch darin übertrifft. Tempi passati! Dergleichen wird heut zu Tage immer seltener. Das schlechteste Klavierspiel ist aber noch am meisten in den comtesslichen Regionen zu finden, sowie denn Apollo, gegen alle „Gnädigen“ meist ungnädig zu sein pflegt.

„Den 13. Mai. Ich spielte mit teuflischer Freude Comtesse Marie die beiden Sonatinen Op. 49 von „Herrn von Beethoven“ vor. Sie gähnte heimlich ein Mal übers andere. Wie gefällt Ihnen die Musik? fragte ich. „Grossartige, himmlische Musik!“ sagte sie fast tonlos. Dabei rümpfte sie das niedliche Näschen, warf die vornehmen Lippen auf und zog die gnädigen Mundwinkel unwillkürlich so im Ausdruck entgegengesetzter Meinung herunter, dass ich nicht lassen konnte, sie recht boshaft anzulächeln. Sie schien mich zu errathen, und wollte mir Sand in die Augen streuen: „Sie haben aber auch die grössten Schwierigkeiten mit bewundernswürdiger Fertigkeit überwunden in diesen Pièçen!“ sagte sie gezwungen-verbindlich, ohne zu ahnen zu welcher Grobheit das Lob bei diesen Stücken „für die Jugend, mit Fingersatz“ wurde. Sie machte sich dann mit merkwürdig erheucheltem Eifer selbst an diese grossartigen Anfängerstücke des Herrn von Beethoven. Sie soll mir tüchtig dran!“

„Nachmittags um drei Uhr gab ich Leonie von Montojé, einem temperamentlosen Fräulein Stunde bei der Sonate pathétique! Sie spielt seit Menschengedenken daran, und trotz ihres vierzehnjährigen Backfisch-Stadiums wird sie wohl bis zu ihrer goldenen Hochzeit daran spielen; sieben Männer wird sie gewiss zu Tode damit langweilen, und ich werde ihr achter werden müssen, damit nur dem Dinge ein Ende wird. Ich habe auf nichts mehr zu achten, als dass sie nicht halb einschläft. Generalpausen, Fermaten, ganze Taktnoten sind die mächtigsten Verbündeten des Gottes mit dem Mohnstrausse: sie schläft fast ein, während sie den Takt zu nicken scheint. — Ich sagte ihr heute: das Schlafen während der Generalpausen und Fermaten sei eine ganz unschuldige Sache, Wecke-Uhren machten dergleichen noch vollends unschädlich, also im Kunstinteresse sei jeder Tadel darüber Despotie und ein solcher falle mir, der ich als Musiklehrer ex officio liebenswürdig zu sein verpflichtet wäre, nicht ein; nur sei es schade, dass während des Schlafens zwei hübsche Vergissmeinnicht-Augen durch das gebräuchliche Schliessen derselben unsichtbar würden. Diese Schlauheit half, sie blieb die ganze Stunde völlig wach, vergass sogar beim

ersten Allegro über Schmerzen im linken Arme zu klagen, wie allgemein üblich ist."

Geduld! heilige Geduld! Du bist eine seltsame Zwittertugend! Wer dich sein eigen nennt und nicht fortwährend mit deinen Feinden, mit der Selbstsucht und Reizbarkeit, um dich kämpft, wird belächelt, denn er gehört ja „zu den Geduldigen." Wer dich aber in fortwährenden Siegen mühsam erringt und keuchend beim Ziele ankommt, ist Heros, Märtyrer. Ist die Geduld nicht im Grunde ein Genie? Ist das angeborene Genie nicht tausendfach mehr werth als das sich selbst octroyirte? Und doch steht die angeborene Geduld so niedrig im Course, und doch bewundert man den mit Selbst-Opposition Geduldigen mehr, als den von Natur und Gottes Gnaden Geduldigen! Diese Fragen sind für mich von grosser Wichtigkeit, denn die Antwort stempelt mich entweder zu einem Pack-Esel, der ruhig zur Mühle trabt, oder zu einem edlen Berber, der mit schäumendem Gebisse knirschend Zaum und Reiter duldet. Geduld ist, nebst wahrer Menschenliebe, die nöthige Grundfärbung eines Lehrer-Charakters, ohne sie ist dieser Stand der unglücklichste auf der Erde, und ich glaube desshalb, dass ich unwürdiger Knecht im Pädagogen-Departement Apollo's und Polyhymnia's ein Besiegelter und Bestempelter unter den Lehrern bin: denn von Natur leicht empfindlich und ungeduldig in allen andern Lebensbeziehungen, bin ich beim Lehren von einer Sanftmuth und Geduld, die Teufel lachen, Engel weinen, mich selbst fast erröthen machen könnte. Ich glaube, ich habe mich, ohne es recht zu wollen und zu wissen, in der Geduld geübt, und bin somit zu meiner jetzigen Virtuosität darin gekommen. — Ich erinnere mich lebhaft, wie ich als sechzehnjähriger Musiklehrer von einem widerspenstigen Schüler so wüthend nach Hause kam, dass ich, ein prikkelndes Verlangen fühlend, meinen Zorn thätlich auszulassen, das Sofapolster nahm, mit meinem Handstöckchen so derbe darauf los peitschte und mich wie ein Besessener geberdete, dass der Staub die Sonne verdunkelte, und ich im eigenen Schweisse Schwimmübungen anstellen konnte. Das Blatt hat sich gewendet und ich bin jetzt darin mein eigener Antipode.

„Den 20. Mai- — Eine eigene Nüance in der jungen Flora der Musik-Schülerinnen bilden wohl die jungen Mädchen vom Lande und aus den kleinen Städten. Fräulein Johanna repräsentirt mir diese Nüance. Heut gab ich ihr die zweite Stunde. Ihre Eltern sind Gutsbesitzer, zehn Meilen von hier; damit ist Alles gesagt, glaube ich; wenigstens errieth ich sogleich, dass das Fräulein keine weissen Hände aber viel Sommersprossen haben müsse, dass sie die Anfangsgründe von der Mama, später von einer Gouvernante lernte; dass sie nicht im Stande ist, ein verstimmtes Klavier von einem reingestimmten zu unterscheiden; dass sie mit platten Fingern, überhaupt nur Abscheuliches abscheulich spielt; dass sie bis zu ihrer Einsegnung auf ein Jahr in die Stadt kommt, und in dieser Zeit „Alles Mögliche" lernen soll; dass sie verschämt, befangen und ängstlich ist; dass sie jedenfalls etwas die Hugenotten-Fantasie von Thalberg, aber noch keine Tonleiter spielen kann; endlich: dass sie von Natur sanft, unschuldig und ziemlich gutherzig ist und sicherlich ein neues Stammbuch für neue Freundschaften mitgebracht hat. Ich täuschte mich im Wesentlichen nicht. Nur waren ihre Hände so weiss und weich, wie das Fell weisser Mäuschen. Auch spielt sie nicht die Hugenotten-Fantasie von Thalberg, sondern auf's heftigste Variationen von Henri Herz."

Ein viel beschäftigter Lehrer, der, so wie ich zu jener Zeit, täglich seine neun und zehn Stunden gab, muss nach und nach darauf kommen, gewisse Aehnlichkeiten im Charakter und Spiele seiner Scholaren zu bemerken, und mit einander zu vergleichen; besonders wenn man ein so eifriger Verehrer Lavater's ist, wie ich es war. Welche Gelegenheit hat ein Klavierlehrer, der stets seinen Patienten zur Seite sitzt, deren Profile und Hände zu betrachten, mit dem Vortrage und den Reden zu vergleichen und demnach Schlüsse zu ziehen! („Trugschlüsse" sind in der Musik übrigens in der Regula, und an sich nicht zu tadeln). Gewisse Handformationen und Charakterfärbung treffen gar oft zusammen. So habe ich bei jungen Mädchen, deren Hände dick, rauh und an den Fingerspitzen breit sind, noch nie graziöses Spiel gefunden; dann hab' ich bei solchen, deren Hände knöchern und unregelmässig gebaut sind, fast immer einen stössigen scharfen Anschlag wie Hang zur Unegalität wahrgenommen. Weiche, weisse, ebenmässig geformte Hände und Finger, wenn auch klein und kurz, sind geschickt zum gleichen und geläufigen Vortrag der Passagen. Die Blauäugigen und Blonden sind mehr für melodiöse, Braunäugige und Schwarzlockige mehr für bewegte Stücke. So kommt's, dass man fast wider Willen klassifizirt; am Ende hat ja auch dies Alles seinen guten natürlichen Grund. Man gebe mir die Hand einer Dame und ich werde euch die Inhaberin musikalisch leidlich charakteristisch silhouettiren!

(Schluss folgt.)

Ueber den „Entwurf einer umfassenden und geordneten Darstellung aller bei der Beurtheilung des Musikunterrichtes, seiner Erfolge und des Inhaltes einschlägiger Musikwerke massgebenden Factoren. Herausgegeben vom Vereine der Wiener Musiklehrer und Musiklehrerinnen. Wien 1878."

Von **Professor Dr. Julius Alsleben.**

Am 2. November 1876 beschloss der Verein der Wiener Musiklehrer und Musiklehrerinnen in seiner monatlichen Plenarversammlung auf Antrag des Herrn Dr. Isidor Strauss, ein Universal-Musikunterrichtswerk abzufassen und dasselbe als ein Geistesproduct der Vereinsthätigkeit zur Pariser Weltausstellung im Jahre 1878 zu schicken. Der damalige rührige und thätige Vorsitzende des Vereins, Herr Josef Gyra, setzte mich gleich im Anfang des Entstehens dieses Antrages von dem Vorhaben in Kenntniss und fragte mich um meine Ansicht. Ich musste die Kühnheit und Grossartigkeit eines solchen Unternehmens bewundern, konnte mir aber auch seine Schwierigkeit nicht verhehlen. Der Entwurf zu dem Werke liegt vor; ob dieses selbst zu dem gewünschten Termine das Licht der Welt erblicken wird? Die Fertigstellung würde mir neue Bewunderung über die ausserordentliche Energie und Arbeitskraft des Vereins ablocken; denn nach meiner Ansicht möchte fast ein Menschenleben dazu gehören, um ein solches Riesenwerk zu schaffen, und ein Verein mit seinem (selbst bei der besten Organisation) schwerfälligen Verwaltungsapparat ist am allerwenigsten dazu geeignet, eine schwierige Arbeit rasch zu fördern. Offen gestanden, möchte ich wünschen, dass der Verein an dem Plane festhält, das Werk zu schaffen, dagegen die Absicht, dasselbe zur Pariser Weltausstellung fertig zu stellen, aufgiebt; unwillkürlich müsste man dem Gedanken Raum geben, die Kürze der Zeit zwischen dem Antrage und seiner Ausführung machen die Gründlichkeit unmöglich, selbst bei den besten bereits vorhandenen Vorarbeiten, die gewiss Seitens des geistvollen Antragstellers, wie seiner Collegen und in den schon existirenden Unterrichtswerken in beträchtlicher Zahl gegeben sind.

Unter einem Universal-Musikunterrichtswerk denke ich mir nicht sowohl ein Werk, welches die Anweisung für das Erlernen jeder einzelnen Musik-Disciplin enthält, als vielmehr die Entwickelung und Darstellung des gesammten Musik-Unterrichtswesens und die Lehre der Grundzüge, nach welchen die Musik-Disciplinen in ihren einzelnen Theilen erfasst und verfolgt werden müssen, um den Studirenden zum Ziele musikalischer Ausbildung zu leiten; mit einem Worte, ich erwarte eine Philosophie des Musikunterrichtes. Bei diesem Worte mag vielleicht manchen Leser eine Gänsehaut überlaufen, wenn er sich vergegenwärtigt, dass er als ehrbarer Musiklehrer zum Philosophen gestempelt werden soll. Doch — ich finde keine treffendere Bezeichnung für das, was sich ein Universal-Musikunterrichtswerk zum Ziel setzen kann. Nach meiner Ansicht müsste sich nun ein solches Werk nach zwei Seiten hin verbreiten, 1) nach der geistigen und künstlerischen oder — wohl schärfer ausgedrückt — kunstlichen, 2) nach der technischen, die im Wesentlichen ja auch das rein Mechanische einschliesst.

Der vorliegende Entwurf beschäftigt sich nun mit dem ersten Theile der Frage gar nicht, ja ich fürchte, dass die Behandlung des ersten Theiles ganz ausser dem Plane des Werkes liegt, sofern ich den § 5 des Entwurfes als eine Andeutung dazu auffassen darf; vielleicht irre ich mich auch, oder aber es erweitert der Verein seinen Plan, da einerseits das Werk ja noch nicht in's Leben getreten ist und jeder Theil selbstständig für sich bestehen kann. Der zweite — technische — Theil dagegen bildet den Kernpunkt des Entwurfes und, soweit ja eigentlich das Technische das wirklich Lern- und Lehrbare ist, hat der Entwurf vollkommen Recht, die Entwicklung desselben nach bestimmten, festen Grundsätzen als ein Ganzes und Selbstständiges hinzustellen. Die 28 Seiten nebst einer Vorrede umfassende Abhandlung ordnet den Stoff nach vier Gesichtspunkten, hier „Serien" genannt: „Lernzweck", „Lehrzweck", „Lehrsystem" und „Lehrmethode".

Ehe ich es unternehme, über Einzelnes aus dem Entwurfe meine Ansicht, sei es widerlegend, sei es zustimmend, auszusprechen, will ich ein Gesammturtheil über die Arbeit vorausschicken, wie ich es nach genauer Prüfung des Inhaltes gewonnen habe:

„Der Entwurf ist die Frucht eines reifen und eifrigen Nachdenkens, das mit aller Konsequenz auf das bestimmte, vorgesteckte Ziel losgegangen ist. Grosser Scharfsinn in der Fähigkeit, auch bei heterogenen Dingen — wie die technisch ganz verschiedenartig ausgestatteten Tasten-, Saiten-, Blaseinstrumente und die menschliche Stimme sind — das Gleichartige in den Principien der Behandlung zu abstrahiren, um diesen dadurch in ihren Grundzügen ein verwandtes Gesicht zu geben; ferner eingehende Kenntniss und gründliches Verständniss des Mechanischen kennzeichnen den Entwurf von Anfang bis Ende; die originelle Idee, das Metronom von Mälzel zum Richter über die Erreichung des höchsten technischen Könnens zu setzen, darf derselbe als sein Eigenthum beanspruchen. Auch in die Praxis des Unterrichtes hat der Verfasser manchen scharfen Blick gethan und dadurch manchem trefflichen Gedanken in dem Entwurfe Leben gegeben, wie besonders die vierte Serie zeigt, welche die „Lehrmethode" behandelt. Die Kenntniss der Praxis und scharfsinniges Erwägen und Prüfen haben dem dargestellten Materiale eine logische Gestalt gegeben, die noch besser und schärfer hervortreten würde, wenn die Klarheit der Darstellung überall gleichmässig wäre; freilich sind viel Inhalt und wenig Worte, wie sie die Kürze eines Entwurfes fordert, noch dazu bei der Behandlung schwie-

riger Gedanken, oft grosse Hemmnisse für absolute Klarheit. In Summa bezeuge ich dem Verfasser meine höchste Achtung für seine Arbeit.“

An dieses Gesammturtheil knüpfe ich Bemerkungen über Einzelnheiten, in welchen ich entweder anderer Meinung als der Verfasser bin oder aber eine Uebereinstimmung mit demselben betonen möchte, weil es sich dabei um besonders wichtige Punkte handelt.

Zunächst verstehe ich den ängstlichen Unterschied zwischen „Lernzweck“ und „Lehrziel“ nicht. Für eine Ausbildung in der Musik, wie sie dem Universal-Unterrichtswerke als Zielpunkt vorschwebt, muss die möglichst vollkommenste Stufe massgebend sein. Diese muss dem Schüler wie dem Lehrer als der Zielpunkt der Thätigkeit erscheinen. Unterbrechungen auf der Bahn der Erreichung des Zieles, die entstehen müssen, wenn, wie § 2 sagt, der Staat, die Gemeinde u. s. w., Anstaltsdirectionen den Lernzweck für den Unterricht in den öffentlichen Lehranstalten bestimmen, oder Privatschüler den Lernzweck sich selbst vorschreiben oder Seitens der Angehörigen die dahingehende Bestimmung erhalten, verdienen meines Erachtens keine specielle Kategorisirung in einem Universalwerke; dieselben sind vielmehr als Stufen auf der Leiter zu bezeichnen, welche zu dem einen zu erstrebenden grossen Ziele führen. Vielleicht hat auch der Verfasser, nur um gründlich zu sein, jene Einzelnheiten in § 2 berücksichtigt; denn in § 4 wird ganz in dem absoluten, von mir als nothwendig bezeichneten, Sinne das Lernziel nach technischer Seite hin characterisirt; er nimmt auch fernerhin auf jene untergeordneten Specialbestimmungen keine Rücksicht mehr, die sich auch — wenn ich aufrichtig sein darf — in dem grossartigen Plane etwas kleinlich und spiessbürgerlich ausnehmen.

Originell ist, wie schon oben erwähnt, die Idee, das Metronom mit seinem Vermögen, die Geschwindigkeit in der Bewegung der Töne zu messen, als den Regulator für die Erreichung des Zieles hinzustellen (vergl. § 11—16). Die Benutzung des — bei rechtem Gebrauche ganz nützlichen Instrumentes — zu dem angegebenen Zwecke, widerstrebt eigentlich dem Musiker, der mehr Werth auf das schöne, ausdrucksvolle, als das möglichst schnelle Spiel legen muss, und dennoch kann man dem Verfasser nicht die Berechtigung absprechen, wenn er zu einer festen und absoluten Basis für die Entwicklung des technischen Elementes bis zum letzten Höhepunkte hin gelangen will, dem Metronom einen so ausserordentlichen Ehrenplatz einzuräumen, wie er es gethan.

Nicht einverstanden bin ich dagegen mit der principiell gleichartigen Behandlung des Mechanischen für die Tasten-, Saiten-, Blas-Instrumente und die menschliche Stimme, die an und für sich mit ausserordentlichem Scharfsinne vorgenommen ist, aber schliesslich doch zu künstlich und darum in der Praxis nicht festzuhalten sein dürfte. Ich frage, wozu ist auch bei solchen ihrer Natur und Behandlung nach ganz verschiedenen Instrumentengattungen ein solches Zusammenzwängen des Mechanischen nöthig? Man kann keineswegs sagen, dass die angegebenen Momente falsch sind, der Verfasser ist gut unterrichtet, vorsichtig und hat über Alles nachgedacht, aber die allgemeinste Betrachtung des Mechanischen würde genügt haben, die specielle Ausführung ist für den Entwurf durchaus überflüssig, weil sie zwecklos ist; denn sie erscheint hier schon als Methode für die specielle Lehre, ist aber als solche nicht anzuwenden, weil Niemand danach lernen könnte, auch Niemand jene Instrumentengattungen combinirt pflegen wird. Es ist zu betonen, dass der Entwurf ein theoretisches Unterrichtswerk im eminentesten Sinne des Wortes ist, dass darin also auch nur eine Umschau über den Musikunterricht und seine Factoren insoweit gehalten werden kann, als es möglich ist, die Grundzüge für alles das zu geben, was sich in der Praxis nachher durch die wirkliche Ausübung bewähren kann; weiter zu gehen, erscheint uns für solchen Entwurf nicht geeignet.

Dem § 31, welcher die Objecte des theoretisch-praktischen Unterrichtes in der Composition nach ihrer logischen Folge im Systeme des Unterrichtes bespricht, ist in seiner Entwickelung durchaus beizupflichten; nur weiss ich nicht, was die dabei zur Sprache gebrachte, bei Weitem nicht klar gehaltene, noch weniger aber allgemein verständliche — Veränderung der Verwandtschaft der Tonarten, sofern dieselben im temperirten oder nicht temperirten Systeme erscheinen, an der gegebenen Stelle (S. 25 letzter Abschnitt) besagen soll, ob diese Betrachtung hier nur gewissermassen als eine gelehrte Anmerkung des Verfassers oder als wirkliches Lehrobject steht. Für letzteres würde ich nicht stimmen, ersteres geht aus der Entwicklung selber nicht hervor.

Der nächste § 32 enthält einen heiklen Punkt der Musiklehre, mit welchem der Verfasser zwar schnell fertig wird, der meines Erachtens aber selbst in diesem Entwurfe doch ein wenig mehr Beachtung hätte finden müssen. Der Schwerpunkt des § 32 gipfelt in dem Schlusssatze desselben, dass weder die Physiologie noch die Psychologie Daten liefert, welche als Beweismittel für die Unanfechtbarkeit vom Standpunkte der reinen Aesthetik aus gefällter Urtheile dienen können, daher auch aus diesem Theile der Wissenschaft keine Factoren erwachsen, welche die objective Lehrkunde als bei der Beurtheilung des Unterrichtes und seiner Erfolge massgebend bezeichnen könnte.“ Wenn die Aesthetik in der That ein solcher Spielball und Wechselbalg ist, der nicht auf reale, wissenschaftliche Stützen gestellt werden kann, so würde ich es beim Entwurf eines Universal-Unterrichtswerkes zwar richtig finden, dies zu erwähnen, doch aber gleichzeitig auf Abhülfe sinnen, die Unterweisung in der Kunst der Musik nicht ganz ohne ästhetischen Beirath zu lassen. Unzweifelhaft garantiren und repräsentiren die am meisten anerkannten Meister der Gegenwart durch ihre besten Werke und Leistungen für ihre Zeitgenossen eine gewisse Aesthetik, die in Ermangelung der absoluten, wissenschaftlich auf sicherem Grunde erbauten Aesthetik immerhin ein annehmbarer Ersatz ist. Die Meister haben die Kunst geschaffen, warum sollen wir das, was uns in ihrer Kunst als das Schönste und Beste dünkt, nicht als Richtschnur der Aesthetik betrachten? Gewiss liegt es nicht in der Absicht des Herrn Verfassers, den Musikunterricht zu einem trockenen Rechen-

exempel zu degradiren; wir müssten dann wahrlich das ganze Unterrichtswerk als eine fruchtlose Arbeit — trotz aller grossen geistigen Vorzüge, die es enthalten dürfte — ablehnen. Wie ich mir erlaubte, schon in der Einleitung anzudeuten, erwarte ich von einem Universal-Musikunterrichtswerk eine ganz besondere Berücksichtigung des eigentlichen kunstlichen Theiles, bei welchem ja das Aesthetische eine Hauptrolle spielt; wie sollte sonst für den Musiker als Künstler beim Unterrichte gesorgt sein? Oder habe ich etwa die ganze Absicht des Entwurfes missverstanden, will derselbe in dem heranzubildenden Musiker nur den fertigen Handwerker schaffen? Das wäre eine merkwürdige Thatsache zu einer Zeit, wo man überall bestrebt ist, den Fachmusiker künstlerisch und social auf eine höhere Stufe zu bringen. Ich glaube gern, ich täusche mich.

Die vierte Serie („Lehrmethode") hat mir von Anfang bis Ende sehr gefallen; gesunder praktischer Sinn, richtige Erkenntniss dessen, worauf es bei der Förderung des Schülers ankommt, genaues Nachdenken über die Handhabung der Mittel für den Unterricht und deshalb auch eine Aufstellung trefflicher Rathschläge oder vielmehr trefflicher Lehren machen diesen Abschnitt zu einem ganz besonders beachtungswerthen. Erwähnenswerth dürfte dabei noch sein, dass der Verfasser eigentlich nur die rein pädagogischen Mittel der Methode im Auge hat, während er den dabei gleichfalls zu berücksichtigenden „Weg der Lehre" nicht weiter berührt; er hielt diesen wahrscheinlich schon durch den dritten Hauptabschnitt „Lehrsystem" u. s. w. für genügend erörtert, und wollen wir deshalb nicht mit ihm rechten.

Hiermit nehme ich Abschied von dem Entwurf und seinem Verfasser und, indem ich gestehe, dass es mir grosse Freude gemacht hat, mich mit dem Entwurfe eingehend zu beschäftigen, wünsche ich von Herzen, dass es dem strebsamen Vereine und seinen thatkräftigen Mitgliedern gelingen möge, dem Beschlusse gemäss, „ein Universal-Musikunterrichtswerk zu schaffen, welches lückenlos allen erforderlichen Lehr- und Uebungsstoff, in logischer Ordnung auf wissenschaftlicher Basis ruhend, enthalten soll."

Musik-Aufführungen.

Berlin, 25. März.

Der **Kotzoltsche** Gesangverein gab am 11. d. M. im Saale der Sing-Akademie sein **zweites** und letztes Konzert in dieser Saison. Wie Hervorragendes dieser Chor im a capella Gesang leistet, ist allgemein bekannt. Der Wohllaut der schönen und sorgsam geschulten Stimmen, der uns wie der weiche, duftige Hauch italienischer Blüthengärten anmuthet und erfrischt, die feinen, dynamischen Abstufungen, die Sicherheit im Tonansatz, die deutliche Aussprache sowie das geistvolle Erfassen des Gehalts der Tonstücke gewähren Kennern und Laien einen Kunstgenuss ganz einziger Art. Der Dirigent war in der Wahl der neuen Werke, welche er vorführte, recht glücklich gewesen. Alfred Richter's Zwiegesang ist ein herzinniges, frisch empfundenes Lied, es vereinigt Kunst und Natur in so glücklicher Weise, dass Jedermann seine Freude daran haben muss. Die Wirkung desselben steigerte sich beim Publikum bis zum Da capo Ruf, dem Herr Prof. K. freundlich Folge leistete. — Der Parzen-Chor aus dem Platen'schen Drama „Meleagar" von Gustav Brahmüller, ein Werk mit düsterem aber interessantem Kolorit, voll tiefer Empfindung und eigenartiger musikalischer Ausdrucksart war uns ein erneuter Beweis für die hohe Begabung des jugendlichen, strebsamen Komponisten. Einige veraltete Schlüsse mit Quart-Quinte-Vorhalten passten nicht zu der modernen Haltung des Ganzen. Eine andere werthvolle Gabe des Abends war Hermann Zopff's „Abendlied", für Alt und vier Männerstimmen geschrieben. Es ist dies ein malerisches Tongemälde, in welchem der Komponist mit dem denkbar einfachsten Mittel — der menschlichen Stimme — Wirkungen ganz eigenthümlicher Art erzielt. Es ist wirklich bewunderungswerth, wie er es versteht, damit des Giessbachs Murmeln, der Wellen Rauschen, das Gesumme der Fliegen nachzuahmen und zwar ohne die künstlerische Wirkung zu beeinträchtigen. Der jugendliche Geiger, Herr J. Schnitzler, welcher sich an diesem Abend hören liess, gebietet über einen goldreinen, beseelten Ton und einen hohen Grad technischen Könnens. Er scheint uns zu einer glänzenden Virtuosen-Laufbahn berufen. Frl. Landhofer, die Sängerin, hatte sich leider an Aufgaben gewagt, denen sie noch nicht gewachsen ist. Weder zu der Arie von Gluck noch zu Schumanns Grenadieren brachte sie genügendes Feuer und dramatisches Leben mit. Ausserdem ist ihre Aussprache wie ihre Tonbildung noch mangelhaft.

Emil Breslaur.

Herr **W. Rudnick,** der uns schon von früher als trefflicher Orgelspieler bekannt war, gab am 22. Februar ein Konzert in der Sophienkirche und bewährte seinen Ruf aufs Beste durch den Vortrag von Mendelssohns D-moll-Sonate, Variationen eigener Komposition (einem Werke von frischer Empfindung und edler Haltung) und Thiele's Es-moll-Konzert. Die Mitwirkenden: Frau Müller-Ronneburger (Sopran) und Herr Sturm (Tenor), sowie die Herren Kammermusiker Eichelberger (Violine) und Loeper (Cello) boten gleichfalls künstlerische Leistungen. E. R.

— Herrn **Otto Dorn,** Meyerbeer-Stipendiat und Sohn des verehrten Heinrich Dorn, musste daran gelegen sein, nachdem er als junger strebender Künstler bereits mehrfach, namentlich in den Bilse'schen Konzerten, Gelegenheit gehabt, an die Oeffentlichkeit zu treten, ein umfassenderes Zeugniss seines Entwicklungsganges darzulegen. Er veranstaltete Montag, den 18. März ein selbstständiges Konzert mit der Symphoniekapelle in der Singakademie. Das Konzert begann mit einer Symphonie. Nach dem Vollmasse des klassischen Zeitalters, den Blüthen, welche die Romantik gezeitigt und der darauf fol-

genden längeren Oede regt sich allenthalben wieder Leben auf diesem Felde nach Raff's Vorgange. Auch ein Zeichen der Zeit, aber ein schön willkommenes! Der Künstler soll wollen und können.

Burgen mit stolzen Zinnen . . .
Möcht ich gewinnen.
Kühn ist das Mühen,
Und herrlich der Lohn!

Natürlich und gerechtfertigt ist jener Wunsch, zutreffend hier jene Voraussetzung und Verheissung! Das Talent des Herrn Otto Dorn scheint mehr nach der lyrischen als nach der pathetisch-dramatischen Seite zu neigen, was seine Bestätigung insbesondere in dem überwiegend Wohlgerathensein der zweiten Themen im Vergleich zu den Hauptthemen und in der stimmungsvollen Abendmusik für Streichorchester fand. So liess der Mangel des Bedeutenden, ein gewisser Reflex aus dem Thema der C-moll von Beethoven und ein jeweiliges Stocken des Flusses thematisch-symphonischer Arbeit den ersten Satz als den schwächsten erscheinen. Nicht als ob zu letzterer Bedingung kein Fond vorhanden! Die Introduktion brachte gegentheils sehr hübsche Imitationen, — fast zu viel — anmuthig sich in den verschiedensten Orchesterkörpern gruppirend und abhebend, wie noch manchen anderen gelungenen Wurf. Das gesangvolle Adagio strömte Wohllaut aus und konnte zumeist nur erfreuen; die Achillesferse mochte aber eine gewisse Unendlichkeit in der Fortführung und der Modulationsverlauf sein, der letztere auch in der Abendmusik. Die reizend altväterische Menuett erregte lebhaftes Wohlgefallen, wurde da capo verlangt und vom Trio wiederholt. Doch dürfte man in Bezug auf die Haydn'sche Faktur derselben mit Recht fragen: „dic cur hic?" Das Finale konnte wegen aufgebauschter und künstlicher Leidenschaft, wie die beschliessende Ouvertüre „die Hermannsschlacht" weniger befriedigen. Die Heerstrasse des Gewöhnlichen und Herkömmlichen vermeidend, ist die Physiognomie des Styls und der Form die zu Recht bestehende, häufig äussert jedoch die Neuromantik einen „übermenschlichen" Akkord. Mehr „Gedankenfreiheit!" Der Komponist dirigirte sein Orchester mit Ruhe, Geschick und Umsicht. Lieder des Komponisten, von Frl. Adelheid Kirschstein gesungen, waren die Zwischenstücke. Die Sängerin zeigt ohrenscheinliche Fortschritte in Vortrag und Kraft, weniger in der Aussprache. Auch hier trat die überwiegende Veranlagung des Komponisten für das Instrumentale zu Tage. Die Lieder fanden freundliche Aufnahme, besonders „Marie vom Oberlande."

Gustav Brah-Müller.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Professor Dr. Th. Kullak, Direktor der „Neuen Akademie der Tonkunst", ist von der Kgl. Akademie der Künste zu Florenz zum korrespondirenden Mitglied ernannt worden. Das künstlerisch ausgeführte Diplom wurde demselben zugleich mit einem schmeichelhaften Begleitschreiben zugestellt. Die hervorragendsten Künstler Europas, u. a. Richard Wagner, Gevaërt, Brahms, Ambr. Thomas gehören der Florentiner Akademie bereits als korrespondirende Mitglieder an.

— Am 17. d. Mts. starb in Herford nach langen Leiden im 61. Lebensjahre der Professor und königl. Musikdirektor Hermann Küster, durch seine langjährige Lehrthätigkeit in Berlin, der er lediglich aus Gesundheitsrücksichten vor einiger Zeit entsagen musste, in bestem Andenken. Er veröffentlichte u. a. ein Oratorium: „Die ewige Heimath" und ein in vier Theilen bei Breitkopf und Härtel erschienenes Werk: „Populäre Vorträge zur Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils."

— Zum Besten des Oberlin-Vereins wurde am 21. d. M. die Aufführung des Oratoriums „Christus" von Fr. Kiel durch die Singakademie wiederholt.

— Herr Professor Jos. Joachim ist mit der Komposition eines Violinkonzerts beschäftigt, welches er Sarasate widmen will.

— Zwei der bekannteren unter den jüngeren Tonkünstlern Berlins, die beide ihre Ausbildung der „Neuen Akademie der Tonkunst" verdanken, haben in jüngster Zeit erfolgreich im Auslande konzertirt. Moritz Moszkowski gab am 10. März in Paris ein eigenes Konzert, in welchem er vorzugsweise eigene Kompositionen spielte und Xaver Scharwenka trat in zwei grossen Londoner Konzerten auf. In dem Konzerte des erstgenannten wirkte Zarebski mit, mit welchem der Konzertgeber zum Schluss seine Konzertwalzer à 4 ms. zu Gehör brachte.

— Um den Berlinern Gelegenheit zu geben, einer Aufführung von R. Wagner's Walküre in Schwerin beizuwohnen, wurde am 24. ein Extrazug dorthin abgelassen.

— Die bekannte Klavier-Virtuosin Fräul. Marie Wieck hat jüngst auf ihrer italienischen Konzertreise Anlass genommen, in Genua G. Verdi zu besuchen. Er empfing die deutsche Künstlerin in einem ganz wunderbaren Logis des Palazzo Doria mit einer grossen steinernen Veranda nach dem Meere hinaus. Die zweite Gattin des Maestro, der Arzt und ein von armen Bauern angenommenes Kind, das als Nichte figurirt, waren um ihn. Das Möblement ist orientalisch prächtig, bunt und in egyptischem Styl. Von Bildern fällt eines, eine verschleierte Egypterin darstellend, auf. Ein Glasschrank, wie man ihn ähnlich in den fünfziger Jahren auf der Altenburg in Weimar bei Liszt gesehen hat, ist über und über gefüllt mit goldenen und silbernen Lorbeerkränzen, Taktstöcken und ähnlichen Triumphalien. Verdi nimmt sehr ungern Besuche an, doch war er gegen die deutsche Künstlerin von gewinnender Liebenswürdigkeit und gerirte sich so einfach und natürlich, dass keinerlei gêne zurückblieb. Das Gespräch, in italienischer Sprache geführt, kam auf Köln und Ferdinand Hiller (man erinnere sich des letzten Musikfestes in Köln) und an anderthalb Stunden war

Frl. Wieck und ihre Begleiterin bei dem Maestro, der sie zuletzt durch sein Arbeits- und Schlafzimmer führte. In ersterem stand ein Erard, weder ein gutes Piano, noch rein gestimmt. Doch bat Verdi die Schwägerin Robert Schumann's, ihm etwas deutsche Musik zu spielen. Die Romanze Schumann's in D-moll, „des Abends“ aus den Charakterstücken und eine Gigue von Hässler gefielen Verdi zumeist. Auf dem Klavierpult lagen, offenbar von Verdi benützt, Fugen und Präludien von Bach — ein ganz interessantes Avis an die deutschen Verächter der italienischen Musik. Konzerte besucht Verdi nicht, Theater selten. Für Fräulein Wieck schrieb er sofort auf deren Wunsch ein Albumblatt: à Maria Wieck in segno d'adorazione, Giuseppe Verdi.“

Frankfurt a. M. Die zu Ostern beabsichtigte Eröffnung des neuen Musik-Konservatoriums, dessen Direktion bekanntlich Herr J. Raff übernommen, soll, dem Vernehmen nach, bis zum Herbst verschoben sein, da die nöthigen Baulichkeiten noch nicht vollendet werden konnten. Unter den engagirten Lehrkräften nennt man auch Frau Clara Schumann, die ihren Wohnsitz hierher verlegen will. Die seit dem Jahre 1860 dahier mit Erfolg wirkende Musikschule — für Dilettanten und Künstler — wird neben obigem Institut selbstständig fortbestehen. N. S. Soeben erfahren wir, dass Prof. Stockhausen, der Dirigent des Stern'schen Gesangvereins in Berlin von J. Raff für die Leitung der Gesangsklassen gegen ein jährliches Honorar von 12,000 *M* gewonnen worden ist.

München. Den Königlichen bayerischen Hofpiano-Fabrikt. Hrn. J. Mayer u. Cie. ist von der Akademie für Kunst und Wissenschaft „Scuola Dantesca“ in Neapel für ihre Verdienste um den Pianobau die goldene Medaille am Bande verliehen worden.

Paris. In hochherziger Weise votirte die Deputirtenkammer noch eine Jahressubvention von 25,000 Fr. für die populären Konzerte des Herrn Pasdeloup. Die Geschichte dieser Konzerte ist auch für auswärtige Kreise nicht ohne Interesse. Im Jahre 1850 übergab Herr Pasdeloup ein von ihm komponirtes Scherzo dem Konzert-Direktor des Konservatoriums. Dieser erklärte ihm mit naiver Offenherzigkeit, dass er die Komposition nicht einmal flüchtig ansehen werde, da sein Orchester nur anerkannte Meisterwerke zur Aufführung bringe. Der so schnöde abgewiesene Compositeur vereinte eine Anzahl Eleven des Konservatoriums unter seiner Führung, gründete die „Gesellschaft der jungen Künstler des Konservatoriums“ und veranstaltete mit denselben im Februar 1851 die ersten Konzerte im Saale Herz. In diesen Konzerten gelangten klassische und andere Werke zur Aufführung und Gounod feierte in denselben sein Debut. Herr Pasdeloup nahm alle Kosten, die sich auf 1000 Fr. für ein Konzert beliefen, auf sich und theilte das kärgliche Erträgniss der Einnahmen mit seinen Künstlern. Elf Jahre dauerte dieses Verhältniss. Im Jahre 1861 verlegte Pasdeloup sein Konzert in den Circus und sein glänzender Erfolg daselbst ist wohl ebenso bekannt, wie die feindselige Opposition, die sich aus Anlass der Aufführungen von Werken Richard Wagner's gegen den Veranstalter der populären Konzerte erhob. Pasdeloup trat dieser Opposition kühn und muthig entgegen und liess sich durch dieselbe nicht beirren — die Werke Schumann's und Wagner's bildeten die Hauptnummern seiner Konzerte, und seine Energie erlangte schliesslich den Sieg. Später vergrösserte Pasdeloup seine Kapelle und gab Konzerte mit Chorbegleitung. Die Kosten erhöhten sich dadurch bedeutend und da der geringe Eintrittspreis beibehalten werden musste, so lag die Befürchtung nahe, dass das Fortbestehen der populären Konzerte an finanziellen Schwierigkeiten scheitern könnte. In dieser Zwangslage wandte sich der unternehmende Direktor mit einer Petition an den gesetzgebenden Körper, in welcher er die Sachlage genau erörterte und zugleich einen detaillirten Voranschlag seiner Ausgaben vorlegte. Die Deputirten waren einsichtsvoll genug, die Nützlichkeit der populären Konzerte anzuerkennen und votirten Herrn Pasdeloup eine Subvention von 25,000 Francs. In einem seiner letzten Konzerte hat Herr Pasdeloup die Ocean-Symphonie von Rubinstein zur Aufführung gebracht und einen ausserordentlichen Erfolg mit diesem Werk erzielt.

— Das „Journal officiel“ veröffentlicht das General-Reglement der bei der Weltausstellung zu Gehör zu bringenden Musikwerke. Interessant ist daraus Folgendes: Es finden im grossen Festsaale 10 Konzerte mit Orchester, Soli und Chören, 12 Konzerte auf der Orgel, 4 Konzerte Seitens der sociétés chorales und 4 Konzerte auf Harmonium und Trompeten statt. Im Konferenzsaal werden überdies noch eine grosse Anzahl von Konzerten stattfinden. Alle musikalischen Vorträge werden bei Tage ausgeführt. Die Minimaldauer jedes Konzerts wird 2½ Stunden betragen.

Wien. „Ich übe nie!“ antwortete Rubinstein ziemlich barsch dem Schreiber dieser Zeilen, als er ihm sagte, dass er neugierig wäre, zu erfahren, wie er übe. Und Rubinstein sprach wahr, denn er verfügt über eine so fabelhafte Technik, ein so immenses Gedächtniss und ein so tiefes musikalisches Empfindungsvermögen, dass das geringere oder grössere Gelingen nur von seiner augenblicklichen Disposition abhängt. Von dieser aber hängt seine Leistung bedeutend ab, oft wechselt die letztere nicht nur innerhalb eines Konzertes, sondern auch während der Wiedergabe einer Komposition, wo hingegen die Auffassung bei fleissig übenden Konzertisten zuverlässiger, aber auch stereotyper wird, indem sie die zu Hause emsig einstudirten Nüancen vor dem Publikum selbst bei geringerer Disposition aus blanker Gewohnheit mechanisch gleichmässig ausführen. (Thalberg z. B. spielte oft seine Fantasien mit dem auf's Feinste abgestuften Vortrag, während er mit seinem Diener die prosaischesten Dinge besprach.) Bei Rubinstein sind selbst seine getreusten Verehrer vor jedem Konzerte neugierig, wie er spielen werde. Im ersten Konzerte gedachten sie bei dem Vortrage des ersten Satzes der C-moll-Sonate op. 111 von Beethoven mit Bedauern der vollendeteren, weil weniger überstürzten Aufführung, welche sie von Rubinstein vor einigen Jahren erlebten, um so freudiger waren sie überrascht, als Rubinstein den zweiten Satz mit einem Adel und einer Ruhe, kurz mit einer Vollendung vortrug, wie

sie grösser nicht gedacht werden kann. Ebenso zeigte sich Rubinstein's Inspiration während der C-dur-Fantasie von Schumann, die sich im Verlaufe der Komposition so prachtvoll gestaltete, dass sich Referent nicht vorstellen kann, dass ein Mensch, selbst Rubinstein eingerechnet, dieselbe jemals gleich vollendet wiedergeben werde. Dass Rubinstein aber diese tief bedeutsamen Kompositionen so ergreifend auffasste, gab seinem ersten Konzerte einen besonders grossen Werth. Ausgeglichener noch war das zweite Konzert, das Rubinstein — wohlverstanden am Faschingsonntag! — bei ausverkauftem Hause gab (ganze Schaaren von Einlassuchenden konnten gar keine Karten erhalten). Nicht eine Nummer störte in demselben, es war dieses Konzert und jenes vor drei Jahren im Bösendorfer Saale gegebene die beiden schönsten, die von Rubinstein in Wien erlebt wurden. Diesmal war es eine noch kolossalere Leistung! 21 Sätze im Ganzen genommen und so vollendet, dass man nicht schlüssig werden konnte, welcher Ausführung man den Vorzug einräumen solle, ob der F-moll-Fantasie und der Mazurka und Berceuse von Chopin, dem „Erlkönig“ und „Auf dem Wasser zu singen“ von Liszt-Schubert, der Waldstein-Sonate von Beethoven, der klassisch stylvollen Wiedergabe der Variationen von Händel und der serieusen Variationen von Mendelssohn, der edlen Einfachheit der Mozart'schen Kompositionen oder der unübertrefflichen Wiedergabe eigener Kompositionen! Von dem zartesten, ruhigsten Wohllaute bis zum dröhnendsten Ungethüm immer sinngemäss gehalten, durchlief sein Spiel alle Schattirungen. Fragen möchte man, ob bei dem grössten Fortissimo-Schlage dieses Konzertes (in der Balletmusik zu „Dämon“ von Rubinstein) nicht die Antipoden vor Schmerz in die Höhe gesprungen sein mögen! h. s.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Th. Kullak: Le matin op. 75, No. 1. Berlin, Bahn.
Schwierigkeitsgrad: Chopin, Walzer E-moll, aus dem Nachlass. Mainz, Schott.

Th. Kullak: Au bord du ruisseau op. 75, No. 4. Berlin, Bahn.
Schwierigkeitsgrad: Mendelssohn, Spinnlied ohne Worte. C-dur No. 34.

Emil Büchner: Walzer op. 27. Leipzig, Kahnt.
Schwierigkeitsgrad: Chopin, Walzer Es-dur op. 18.

Isidor Seiss: Sonatine op. 8, No. 1. Berlin, Schlesinger.
Schwierigkeitsgrad: Beethoven, C-dur-Rondo.

Meinungs-Austausch.

Geehrter Herr Redakteur!

Wenn Hans von Bülow, halb Scherz, halb Ernst, zu sagen pflegt, zum Klavierspiele gehöre dreierlei: erstens Technik, zweitens Technik, drittens Technik, so hat das seine volle Berechtigung, nicht allein für das Virtuosenthum, sondern auch für den zukünftigen Klavierlehrer und den Dilettanten.

Man erkennt die Nothwendigkeit einer gediegenen, technischen Ausbildung mehr oder weniger jetzt überall, aber trotz allen Fleisses, welcher auf diese Seite der Kunst verwendet wird, ist der Erfolg noch kein durchweg befriedigender.

Der Grund scheint mir vor Allem in Folgendem zu liegen:

Es existiren eine Unzahl Etüden, welche alle erdenklichen Formen der technischen Figuration üben, aber nur wenige, die entweder den Zweck verfolgen, eine bestimmte Anschlagsart zu kultiviren, oder in diesem Sinne benutzt werden.

Alles geht auf Schnelligkeit, Sicherheit, oder Ausdauer, und selbst eine grosse Zahl der Lehrer, welche schon zu den besseren gerechnet werden, kennt nur den Anschlag mit gekrümmten ganzen Fingern, wenn es hoch kommt, den Handgelenk-Anschlag. Man höre dann aber auch von so ausgebildeten Schülern eine Sonate von Beethoven vortragen.

Manche, es ist wahr, gerathen instinktmässig beim Adagio und bei besonders ausdrucksvollen Stellen anderer Sätze auf den richtigen Weg. Es sind das eben spezifisch „musikalische“ Spieler, welche unbewusst den Ausdruck durch den Druck der Hand hervorbringen.

Ihr Häuflein ist aber klein, und die Zahl derer, welche gern möchten, aber bei solch' naturalistischer Spielweise nicht können, ist gross.

Sie behandeln, abgesehen vom Tempo, das Adagio genau wie das Allegro: hohe Handhaltung, praller Anschlag und dann heisst es: sie spielen trocken!

Es ist ja selbstverständlich, dass nicht ein Jeder, selbst bei genügender technischer Fähigkeit, ein Beethoven'sches Adagio wird künstlerisch schön vortragen lernen, verkehrt ist aber auch die Ansicht so vieler, ja der meisten Unterrichtenden, dass der Ausdruck nicht gelehrt werden könne. Gewiss ist es viel bequemer, ein solches Stück mechanisch abhaspeln zu lassen, als auf die äusseren Mittel — wir sprechen hier nur von der technischen Seite — zu sinnen, wie diese oder jene Nüance zu Wege gebracht wird.

Einen, aller solcher Mittel unkundigen Spieler aber, an den Stücken selbst, nehmen wir u. A. die Adagio's der Sonaten op. 10 C-moll und D-dur, heranziehen zu wollen, ist Versündigung an dem Geiste dieser Kompositionen. Ausserdem geräth es auch meistens nicht ordentlich, da die Aufmerksamkeit des Schülers durch zuviel andere Dinge in Anspruch genommen wird.

Da heisst es: divide et impera, d. i., man lasse vorher solche Etüden und Uebungen spielen, die ausschliesslich eine bestimmte Anschlagsart erlernen helfen, und diese im Laufe der Zeit so oft variirend wiederholen, bis letztere in Fleisch und Blut übergegangen ist.

Haben wir gesehen, dass Fingerfertigkeit allein

nicht eine schöne Technik ausmacht, und prüfen wir, was denn innerhalb ihres eigenen Bereiches geleistet wird, so fällt auch da das Durchschnitts-Ergebniss ungünstig aus.

Es werden fast nur „Etüden" gespielt, und zwar so, dass gewisse Hauptformen entweder ganz vernachlässigt werden, oder plötzlich in einer schweren (Etüde) Studie zur Uebung gelangen, um danach wieder ins Reich der Vergessenheit zu sinken.

Nehmen wir bestimmte Fälle!

Unter den sogenannten „guten" Lehrern — von den handwerksmässig Unterrichtenden sei gar nicht die Rede — giebt es eine grosse Anzahl, welche in Bezug auf unser Thema in zwei Lager getheilt sind.

Die Einen haben J. B. Cramer an ihr Panier geschrieben; sie lassen alle 84 Etüden getreulich ausüben, dabei meistens keine anderen Studien machen, und erzielen zwar einen schönen Legato-Anschlag, bei gleichmässig ausgebildeten Fingern, aber ängstliche Spieler, welche bei der ersten besten Oktaven-Sprung- oder Akkord-Passage in Verlegenheit kommen.

Ich will absichtlich wieder auf Beethoven hinweisen — und zwar u. A. auf op. 10 C-moll 3. Satz, der doch gewiss nicht zu den schwersten gehört — weil solche Lehrer wohl meinen, die musikalische Welt sei nach ihm mit Brettern zugenagelt, und weil es nützlich ist, die Lücken in ihrem eigenen Gebiete nachzuweisen.

Dass solche Spieler selten genügende Virtuosität besitzen, um schnelle, aber einfache Begleitungsfiguren, wie sie Beethoven oft hat (op. 27 Cis-moll letzter Satz) gut auszuführen, sei nebenbei noch zu bemerken. —

Ein anderer Theil der Lehrer schwört bei Czerny: Frische harmlose Geläufigkeit ist ihre Devise, und „Schule der Geläufigkeit" oder „Schule der Fingerfertigkeit" ihr Brevier.

Bei der ersten geht es noch glatt ab; da giebt es nur ganz einfache, gleichmässig gebundene gewöhnliche Passagen, die ohne sonderliche physische Anstrengung gelernt werden.

Dann kommt aber in der „Fingerfertigkeit" plötzlich No. 4 in leichtem Stakkato zu spielen, oder No. 6 Spannungen, No. 33 Oktaven-Sprünge, die zum Theil schon eine grössere Entwicklung technischer Kraft beanspruchen, und der arme Schüler müht sich ab bis zum Ueberdruss, spielt die Etüden nur stümperhaft und wird des geringen Gewinnes, den sie bringen, schon nach kurzer Zeit wieder verlustig.

Richtig angewandt, d. h. zur Erzielung einer grösseren Abrundung nach lange vorhergegangenen mechanischen Uebungen, würden jene Studien von grossem Vortheil sein können, so aber lohnen sie nicht im Entferntesten die Mühe, welche darauf verwandt wird.

Eine Folge ist, dass trotz aller 84 oder 78 Etüden, doch selten der Grad von Virtuosität erreicht wird, welcher dem Talente und den sonstigen Verhältnissen nach wohl hätte erzielt werden können.

Gegen Fingerübungen nun herrscht bekannterweise eine grosse Abneigung, aber ganz mit Unrecht!

Ja, wenn sie im Uebermaass, an verkehrter Stelle und ohne innere Nothwendigkeit gegeben werden, ist es auch dem besten Schüler zu verzeihen, wenn er sich schliesslich davon abwendet.

Man wähle sie aber in lebensvollem Unterricht, mit steter Rücksicht auf das zu spielende Stück, auf die Schwächen des Schülers; man zeige ihm, dass sie ihm unzählige Etüden ersparen, man lasse ihn die guten Folgen selbst herausfinden, und der Strebsame wird sich bald gern und regelmässig damit beschäftigen.

W. Gibelius.

Die Grundsätze, welche in vorstehendem Aufsatze entwickelt werden, bekunden die pädagogische Einsicht des Herrn Verfassers, sie sollten beim Unterricht stets maassgebend sein, finden aber, wie Herr G. mit Recht hervorhebt, leider zu wenig Berücksichtigung. Bei Abfassung unserer: „Technischen Grundlage des Klavierspiels", Leipzig, Breitkopf & Härtel, zweite Auflage, haben wir neben der systematischen Bildung der Technick auch die der verschiedensten Anschlagsarten: piano, forte, mezzo forte, legato, staccato aus Finger- und Handgelenk, crescendo, decrescendo, Tongebung durch Druck und Schlag im Auge gehabt, und vieljährige Erfahrungen haben uns gelehrt, dass durch die richtige Benutzung dieses Werkes die Hand des Schülers in verhältnissmässig kurzer Zeit zu einem nüancirungsfähigen Anschlag herangebildet werden kann. Wenn nun ausserdem streng darauf geachtet wird, dass die Stücke und Etüden, welche der Schüler übt, mit dem bisher erreichten Umfang mechanischen Könnens stets gleichen Schritt halten, so wird die Lust am Ueben im Schüler stets rege bleiben, weil der Kampf mit sogenannten schweren Stellen aufhören wird, die Darstellung des Tonstückes wird sich durch Klarheit und richtige Vertheilung von Licht und Schatten auszeichnen, sie wird ihm und Andern Freude bereiten. E. B.

Berlin, den 12. Januar 1878.

Hochgeehrter Herr Redakteur!

In Bezug auf die in Nr. 1 Ihres geschätzten Blattes von Herrn Eschmann ausgesprochene Meinung: „Klavier-Lehrerinnen sind in Bezug auf Takt meist zu nachsichtig mit ihren Schülern, zu schwankend, nicht fest und strenge genug, meist selbst über diese Dinge nie ganz im Klaren, vermögen sie auch nicht ihren Schülern Taktfestigkeit einzupflanzen", möchte ich bemerken, dass der Satz wohl heissen müsste: „Schlechte Klavierlehrerinnen etc." Ich habe sehr taktfeste über die Rhythmik aufgeklärte Klavierlehrerinnen und sehr taktlose, rhythmische Stümper männlichen Geschlechts, welche Klavierstunden geben, kennen gelernt, und hat das Geschlecht auf diesen Punkt wohl gar keinen Einfluss. Nicht allein, dass den Lehrerinnen durch den Ausspruch eines so hervorragenden Pädagogen ein grosser Nachtheil entsteht, indem dadurch das Vorurtheil, welches das Publikum gegen Lehrerinnen hegt, lediglich neue Nahrung findet, es wird auch den Musikinstituten, welche sich mit der Ausbildung für das musikalische Lehrfach beschäftigen, die Befähigung, ordentliche Lehrerinnen heranzubilden, abgesprochen. Es wäre sehr erwünscht, wenn Herr Eschmann die Güte haben würde, seinen Ausspruch etwas zu modificiren.

Eine Klavierlehrerin,
aber eine, die zu zählen gelernt hat.

Wir hielten den Abdruck der fraglichen Stelle aus Eschmanns Aphorismen für etwas recht Verdienstliches, indem wir uns der Hoffnung hingaben, dass diejenigen Lehrerinnen, welche sich durch den Vorwurf getroffen fühlten, zu rechter Energie in Bezug auf die Befestigung des Taktgefühls sowohl bei sich als bei ihren Schülern würden angespornt werden. Wir waren weit davon entfernt, zu glauben, dass Herr Eschmann seinen Vorwurf auf alle Lehrerinnen ausdehne und sind erfreut, dies durch folgenden Brief desselben bestätigt zu sehen. E. B.

Zürich, den 17. März 1878.

Geehrtestes Fräulein!

Wie mir Herr Professor Emil Breslaur, Redakteur der musik-pädadogischen Zeitschrift „Der Klavier-Lehrer", mittheilt, beschweren Sie sich darüber, dass ich mir in meinen „100 Aphorismen" (Berlin bei Luckhardt) eine Bemerkung erlaubt habe, des Inhalts, dass Klavierlehrerinnen in Bezug auf Takt meist zu nachsichtig mit ihren Schülern, zu schwankend, nicht fest und streng genug seien etc. Ihre Beschwerde wäre nur zu sehr begründet, wenn ich dies mein Urtheil auf alle Lehrerinnen ausgedehnt hätte; dies ist aber in der That nicht der Fall. Schon damals, als ich diese Aphorismen niederschrieb (vor beiläufig 12

—15 Jahren) hatte ich das Gefühl, es wäre Unrecht von mir, dieses Urtheil auf alle Lehrerinnen auszudehnen, obschon es auf meine specielle Erfahrung gegründet war, dass ich bis dahin, nach langjähriger Praxis, niemals von Lehrerinnen vorgebildete Schüler zu unterrichten bekam, die in Bezug auf Takt ebenso fest gewesen wären, wie ich es hätte wünschen mögen, oder glaubte, es erwarten oder voraussetzen zu dürfen. Damals, als ich jene Aphorismen, mehr für meine eigenen Bedürfnisse, niederschrieb, hatte ich noch keine Ahnung davon, welche Tragweite eine solche der Veröffentlichung preisgegebene Bemerkung haben könnte, und als ich endlich, nach vielen Jahren, einen Verleger für jene Schrift fand, drängte derselbe so sehr, ihm das Manuscript einzuliefern, dass ich kaum Zeit fand, auch nur die nothwendigste Revision vor dem Abdruck damit vorzunehmen, geschweige eine Abschrift davon zu machen! Es war also sehr leicht möglich, dass bei einer so eilfertigen Revision etwas stehen bleiben konnte, das ich wahrscheinlich bei genauerer Durchsicht, wenigstens in milderer Form ausgesprochen hätte. Jetzt will ich gern zugestehen, dass nach meiner Ueberzeugung sich die Verhältnisse bedeutend zu Gunsten der Lehrerinnen geändert und gebessert haben: neuere Erfahrungen, die ich seither gemacht, haben mich darüber belehrt, obschon ich jenes Urtheil theilweise noch jetzt festhalten und sagen muss, dass diejenigen Lehrerinnen, die in Bezug auf Taktfestigkeit unfehlbar sind, immerhin noch die Minderheit den andern gegenüber bilden; jenes Urtheil könnte ich sogar auf die meisten Klavierspielerinnen ausdehnen; ich habe noch sehr wenige Virtuosinnen gehört, die meiner Ansicht nach ganz taktfest gewesen wären, und ich selbst kenne persönlich eine Menge Klavierspielerinnen, die bei aller technischen Gewandtheit, bei allem Geist und leidenschaftlicher Hingabe an die Tonkunst, bei allem Talent doch in jenem Punkt immer noch etwas zu wünschen übrig lassen, so dass mir dieser Mangel denn doch in der geistigen Organisation der weiblichen Natur überhaupt gegründet erscheint. Ich bin indessen nicht so unbescheiden, zu glauben, dass jene Bemerkung in meiner Schrift von so bedeutender Tragweite sei, dass daraus ein Nachtheil für die materielle Stellung der Lehrerinnen entspringen könnte und will schliesslich gerne noch zugestehen, dass auch unter den Lehrern ein gut Theil den Beruf betreibt, ohne demselben in allen Theilen gewachsen zu sein. Darum prüfet Alles und das Beste behaltet, gleichviel sei es Lehrer oder Lehrerin.

Antworten.

Herrn **R. K. in N.** Herzlichen Dank.

Herrn **Dr. Oser, hier.** Sie können Metronome schon im Preise von 10 Mark haben. Wenden Sie sich an Herrn Mustroph, Friedrichstr. 37a.

Herrn **R. Nitsche in Münsterberg.** Die Geschichte der Klavierliteratur und des Klavierspiels von Weitzmann erschien bei Cotta in Stuttgart — die grossen Pianisten unserer Zeit von Lenz bei Behr in Berlin.

F. L. in Graz. Arthur Bock in Breslau. Frl. **Nina B.,** hier. Dass das Tagebuch des alten Hans Klammer Ihren Beifall hat, freut uns. Leider sind wir nicht ermächtigt, Ihnen den Namen des Verfassers zu nennen.

Herrn **Carl Deutsch in Moskau.** Wir haben Ihnen neulich eine nicht ganz genaue Auskunft über W. Tappert's altdeutsche Lieder gegeben. Zwölf derselben erschienen allerdings im Verlag von Simrock, sind aber seit 1872 eingezogen und hat die Verlagshandlung von Challier hier, von der vollständigen Sammlung, welche 39 Lieder enthält, vor Kurzem eine neue Auflage veranstaltet. Diese ist sehr elegant ausgestattet und kostet 4,50 Mrk.

An den beleidigten Waldheimer. Ja, leider! Waldheim mit der „städtischen Verfassung, die Heimath von „Caesar und Minka", der unfreiwillige Aufenthaltsort Roeckels u. A. ist vergessen worden. Uebrigens dürfte sich noch manche andere Stadt über die gleiche, natürlich unbeabsichtigte Vernachlässigung zu beklagen haben, da wir die Spur derjenigen Exemplare unsres Blattes, welche durch Buchhändler für die ihrem Domizil benachbarten Orte bestellt werden, nicht verfolgen können.

An die Konzert-Gesellschaft in Elberfeld. Darf man fragen, an wie viele Zeitungen Sie den „wohlriechenden", gedruckten Bericht über die vom Königl. Musik-Direkt. Herrn Schornstein geleitete Aufführung des neuen Oratoriums von L. Meinardus: „Luther in Worms" — gesandt haben? Sollten einige Zeitungsredaktionen das Urtheil der verehrl. Elberfelder Konzertgesellschaft auch zu dem ihrigen machen und den Bericht abdrucken, so würde die gleiche Fassung desselben in verschiedenen Zeitschriften über den Reklame-Zweck keinen Zweifel lassen, und müsste dies dem Werke sowie der Aufführung zum Nachtheil gereichen. Die Herren Schornstein und Meinardus aber sollten gegen ein solches Verfahren kräftig Einspruch erheben, da die böse Welt leicht geneigt ist, sie, die meist Betheiligten, für die Inscenesetzung solchen Humbugs verantwortlich zu machen.

Hierbei erklären wir zugleich, dass wir Konzertberichten, welche nicht von unsern ständigen Referenten herrühren, die Aufnahme in unser Blatt versagen müssen.

Billigste, correcte, gutausgestattete Bibliothek
der Classiker u. modernen Meister der Musik.

Volksausgabe Breitkopf & Härtel.

Ausführliche Prospecte gratis.
Durch alle Buch- u. Musikhandlungen zu beziehen.

No.	Sechste Versendung.	M	Pf
1.	**Bach,** Album für Pianoforte. (Reinecke)	1	50
21.	**Beethoven,** Album für Pianoforte. (Reinecke)	1	50
62.	**Chopin,** Mazurkas für Pianoforte. (Orig.-Ausg.)	1	50
63.	— — Polonaisen für Pianoforte. (Orig.-Ausg.)	1	50
64.	— — Notturnos für Pianoforte. (Orig.-Ausg.)	1	50
313.	**Curschmann,** 16 Lieder mit Pianoforte	1	—
372.	**Marschalbum für Pianoforte.** (Pauer)	1	50
136.	**Mendelssohn,** Athalia. Vollständiger Klavierauszug mit Text (Rietz)	1	—
138.	— — Concertarie. Vollständiger Klavierauszug mit Text. (Rietz)	1	—
152.	— — 34 Lieder (Supplement) hoch	1	—
165.	— — 11 Ouverturen für Pianoforte. 4°. (Jadassohn)	1	80
166.	— — 11 Ouverturen zu 4 Händen 4°	2	80
197.	— — 5 Symphonien für das Pianoforte. 8°	2	—
333.	**Neapolitanische Volkslieder.** (Freitag)	2	—
311.	**Schumann,** Paradies und Peri. Vollständiger Klavierauszug mit Text. (Vom Componisten)	6	—

Leipzig, 15. März 1878. **Breitkopf & Härtel.**

Die Grossherzogl. Orchester- und Musikschule in Weimar

beginnt den 25. April d. J. einen neuen Jahreskursus für Schüler und Schülerinnen. Die Aufnahmeprüfung findet den 24. April Nachmittags 2 Uhr statt. Honorar halbjährlich 75 Mk. Pensionen von 400—700 Mk. werden nachgewiesen durch das Sekretariat. [57]

Weimar, im Februar 1878.

Müller-Hartung,
Grossherzogl. Kapellmeister u. Professor der Musik,
Direktor.

☞ Anerkannt bestes Lehrbuch für den Klavierunterricht.

Verlag von **Eduard Hallberger** in **Stuttgart** und **Leipzig.**

Klavierschule für Kinder

mit
besonderer Rücksicht auf einen leichten und langsam fortschreitenden Stufengang
bearbeitet von
Heinrich Reiser,
pens. Musterlehrer, Ritter etc.

I. Abtheilung. **41ste vollständig umgearbeitete** Auflage. Quer Folio. Elegant brosch. Preis M 2.50.

II. „ **32ste vollständig umgearbeitete** Auflage. Quer Folio. Elegant brosch. Preis M 3.—.

Die grosse Zahl von Auflagen, welche diese Klavierschule schon erlebt hat, spricht wohl am überzeugendsten für die **Vortrefflichkeit** derselben und für die **grosse Beliebtheit,** deren sie sich dauernd erfreut.

Die neusten Auflagen hat der Verfasser **vollständig umgearbeitet** und **wesentlich vermehrt,** so dass jetzt diese altbewährte Klavierschule vollständig wieder auf der Höhe der Zeit steht. [58]

Zu beziehen durch **alle Buch- und Musikalienhandlungen** des **In-** und **Auslandes.**

In meinem Verlage erschien von dem **Verfasser des Prakt. Lehrganges über den Clavierunterricht:**

Moritz Vogel. op. 5 **Ich weiss nicht, was soll es bedeuten (Loreley).** Thema mit Variationen, **zum Gebrauch beim Unterricht eingerichtet!**
allen Lehrern und Lehrerinnen bestens empfohlen.

Arnold Simon,
Hannover.

[51]

Johannes Brahms: Verzeichniss seiner Werke mit Angabe der Verleger, des Preises, sämmtlicher Arrangements, der Titel und der Textanfänge aller Gesänge.
Preis 50 Pfennige. [52]

Weimar.
Musikalienhandlung von **Eugen Eunike.**

☞ **Für die neu hinzugetretenen Abonnenten sind** noch einige Exemplare des I. Quartals dieses Bl. durch die Post oder den Buchhandel für M. 1,50 oder direct von der Expedition für M. 1,75 incl. Porto zu haben.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 8. **Berlin, 15. April** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Aus dem Tagebuche des alten Musiklehrers Hans Klammer.

Nebst Anmerkungen und Glossen.

(Schluss.)

„Den 10. Juni. — Die ländliche Johanne ist sehr liebenswürdig, fasst Alles schnell auf und übt fleissig. Auch die zähesten Fingerübungen macht sie mit der heillosesten Geduld. Die Natur gab ihr ein so elastisches Handgelenk, dass sie im Stakkato viel verspricht, hoffentlich auch Wort hält. Es ist amüsant, zu beobachten, wie sich die jungen Mädchen vom Lande während ihres Aufenthaltes in der Stadt nach und nach entpuppen. Erst kommen sie in bunten Kleidern vom haarsträubendsten Geschmacke an; so trug Fräulein Johanne anfangs ein zeisiggrünes Kleid mit roth und blauen Blümelein besäet, ein grünes Band im Haar, einen gelben Gurt um die Taille! Zur selben Zeit sass ihr der gefühlvolle Vortrag noch in den Ellenbogen, die sie höchst ausdrucksvoll spreizte, wenn sie ihre Lieblingsmelodie: „Steh' nur auf, du junger Schweizerbub" spielte. Nach und nach klärte sich ihr Geschmack für Naturfarben und Naturmusik etwas auf, so dass sie jetzt eine schwarze Sammetjoppe (die ihr reizend steht) über einem himmelblauen Kleide trägt, während alle Ellenbogengefühle in die Finger gezogen scheinen, wenn sie ihre jetzigen Lieblingsmelodieen: Schuberts Sehnsuchtswalzer und „Lob der Thränen" spielt. Mit dem grünen Haarbande ist auch das Lippenbeissen und Zungenzeigen verschwunden; als ich sie auf diese äusseren Zeichen grossen Eifers aufmerksam machte, weinte das gute Ding. Sie weint überhaupt leicht, und die Aufgabe des Musiklehrers ist es, den krankhaften Ueberfluss der Empfindsamkeit in den breiten Strom der wahren und gesunden Empfindung zu leiten."

Wie muss ich jetzt lachen über diese jugendlichen tagebuchenen Ausbrüche heiligen Eifers eines Klavierlehrers, der, noch „im Flügelkleide" nicht „in der Mädchen Schule ging", sondern diese zu sich in die Schule nahm! Aber wie ist mir denn? ich alter Graukopf lache wohl gar über meine eigene Jugend-Tugenden, statt über die Jugend-Thorheiten roth zu werden? Denke ich etwa jetzt weniger tief über den Beruf eines Musiklehrers? Ich antworte mir selbst: „Würdest du alter Knabe dich denn sonst so glücklich fühlen, an der Seite eines stämmigen Seminaristen auf der Orgelbank sitzend, wenn du nur seine spielenden Finger und nicht auch seine Kunst-Seele vor Augen hättest? Strebst du nicht vor allem Anfang darauf hin, den ungehobelten Sinn und Geschmack immer mehr zu veredeln, so dass deine Zöglinge durch deine und ihre eigenen rechtschaffenen Bemühungen endlich dahin gelangen, auch das Grösste und Schönste in sich aufzunehmen?" Nun seh' mir Einer die alberne Thräne, die mitten in mein Tagebuch fällt! mir zum Possen grade auf „den breiten Strom gesunder Empfindung!" lösche diese Worte nicht aus, närrischer Tropfen, zur Sühne, dass ich darüber lachte; beweisest du doch selbst, sie sind wahr gefühlt! und dann war's doch auch nicht so schlimm gemeint! Weiter im Text!

„Den 20. Juni. — Welch ein Unmensch bin ich und welche Thränen werden durch mich vergossen! Mein letztes Stündlein wird fürchterlich sein! Ich sehe sie schon stehen an meinem Sterbebette, die Geister meiner Schülerinnen mit ausgeweinten Augen, die Rachegöttinnen auf mich hetzend; ich sehe, wie alle in den Klavierstunden vergossenen Thränen zu einem wogenden Meere werden! rettet mich vor diesen „siebenmal gesalzenen“, fürchterlich heranbrausenden Wellen, die mich begraben! Ich konnte es heute nicht lassen, Fräulein Cläre auf die Unmasse störender Schmucksachen, die sie trug, im Interesse der Spielkunst, aufmerksam zu machen. Ich will nichts sagen über die zwei „Freundschaftsringe“ an jedem kleinen Finger! Ich will auch nichts sagen über die unschätzbaren „ewigen Andenken“ auf dem rechten Zeigefinger und dem linken Mittelfinger, denn ich habe einen sehr hohen Begriff von den „ewigen Freundschaften“ junger Backfische und deren Stammbuchversen, als da heissen:

Marmor zerbricht,
Rosen und Nelken,
Selbst Tulpen verwelken,
Aber uns're Freundschaft nicht!

O, ich weiss, ich kenne das Alles, und „ich beuge mich zur Erde!“ Aber muss man deshalb auf einem Finger vier, sage vier klirrende Ringe tragen? etwa weil er „Goldfinger“ heisst? muss man deshalb an jedem Handgelenke wie ein Galeerensträfling Ketten tragen, deren Enden beim Stakkato immer auf die Tasten peitschen, so dass dadurch ein Kastagnettengeklapper entsteht, wie es bei der Sonate-pathétique, milde gesagt überflüssig ist? Ich sagte der Cläre auf die zarteste Weise, dass Ohr- und Fingerringe, wie die Nasenringe und Handgelenkringe, eigentlich eine barbarische Sitte und höchstens den wilden Damen auf noch unentdeckten tropischen Inseln nicht zu verdenken seien, weil diese schönen Sachen deren ganzen Anzug ausmachten und dort aus gewissen Gründen nicht beim Klavierspiele störten; wenn man auch hin und wieder zur Marktzeit beringte und behalsbänderte Affen und zahme Bären .... Hier unterbrach mich ein lautes Weinen von Seiten der Cläre, die während des Anfangs meiner gutgemeinten Rede schon pianissimo geweint haben musste, und ermöglicht hatte, ihr Taschentuch und ihre schwarzseidene reizende „Nippschürze“ triefend nass zu sickern. Sie muss etwas sehr Rührendes in meinem Vortrage gefunden haben, denn ich sah die Cläre wohl schon oft, aber noch nie so weinen! Vielleicht habe ich auch ihre Eitelk ... —! Götter, ich hab's! Ich bin verloren! Ein junger Mann .... junges Mädchen .... geputztes .... Eitelkeit .... verwundet .... Komm Tod, du bist mein Retter!“

Das war damals eine tragische Geschichte, wie mir noch deutlich in Erinnerung ist. Mit wahrer Herzensangst ging ich in die nächste Stunde; mir ist's wie von gestern: Es war Montag Abend um sechs Uhr, wenn ich drüben bei der Baronesse Elise fertig, in das Eckhaus ging, wo Fräulein Cläre wohnte. Ich stieg die zwei Treppen pedalgeübten Fusses hinan; Cläre trug jene rothe Cravatte, die mir stets ein Zeichen war, dass sie böse sei. Sie zuckte in tempo prestissimo ein Mal über's andere mit den Achseln, in denen sie grössere Geläufigkeit hatte als in den Fingern, während ich höflich um Vergebung „wegen meines gestrigen, leider vergeblichen, Besserungsversuches“ bat. Ich ersuchte das achselzuckende Fräulein, auf diese Reden von mir nicht mehr zu geben, wie sie auf meine Reden über den Vortrag unserer lieben Sonate-pathétique zu geben pflege, sie möchte auch diese meine Worte, wie gewöhnlich, zum rechten Ohre hinein- und zum linken hinauslassen, denn .... doch hier musste ich nolens volens abbrechen, das Achselzuckenfabriciren drohte in Ueberproduction auszuarten, die aufgeworfenen „Korallenlippen“ (siehe Clauren) bedeckten bereits das Näschen, dessen unheilweissagendes Rümpfen glücklicherweise dadurch unsichtbar wurde; die „Vergissmeinnichtaugen“ (siehe ebendaselbst) blinzelten so zuckend, dass ich das Aergste fürchtete. Weber's „Polacca brillant“ Opus 72, die ich der beleidigten, schwergekränkten Cläre in gut berechneter Fürsorge als Verbündeten mitnahm, machte aber, dass sie mir Alles vergab. Im Grunde war sie auch ein gutes Kind! Ach! wo mag sie jetzt sein! „ob sie meiner noch gedenkt?“ Solche Erinnerungen an meine früheren Schüler können mich recht wehmüthig machen: man wird an das Dahinschwinden der Jugend, auch der Alten, Seiner selbst gemahnt.

„Den 28. Juli — Was für komische Menschen giebt es und wie kann doch Jeder dem Andern ohne die mindeste Absicht Stoff zum Lachen geben! So wurde ich heute von den reichen Eltern einer sehr simpeln Tochtergebeten, ihr Unterricht im freien Fantasiren zu geben, „es möchte auch kosten, was es wolle.“ Ja, ihr Reichen, ihr werdet den lieben Herrgott noch fragen, was die ewige Seligkeit und eine Wohnung in Abrahams Schooss koste? Auch wurde ich heute von anderen Eltern gebeten, ihre phlegmatische Amalie durch „lauter geschwinde Stücke“ lebhaft, und ihre excentrische Elvire durch „lauter Stücke, die so stille gehen“ etwas ruhiger zu machen. Am Ende soll ich den Eltern noch Stücke geben, durch

die sie wieder jung werden! Dann sagte mir heute die fleissige zehnjährige Johanna, dass sie im Bette die fünf Fingerübungen rechts auf dem Kopfe und links an der Wand übe." Ich werde nächstens im Bette Pedal- und Turnübungen anstellen lassen. Die kleine Hedwig pflegt alle vorkommenden Triller für den dritten und vierten Finger heimlicher Weise auszuradiren. Ich werde allerhöchsten Orts den Antrag stellen, ein Gesetz gegen Trillermord einzuführen. Kurioses Völkchen, diese zehnjährigen Miezchen, die ohne Fussbank nicht vor dem Klavier sitzen können! Helenchen pflegt mir immer zu leuchten, wenn ich Abends im Dunkeln die Stunde verlasse, wenn ich sie aber gescholten habe, rächt sich das kleine Ding dadurch, dass sie mich im Finstern hinuntertappen lässt."

Hatte ich doch manchmal eine wahre Ungeduld nach einer Klavierstunde, wenn ich durch Krankheit oder Reisen davon zurückgehalten war! Die Leute glauben oft, der Lehrerstand sei unerträglich; er ist es gewiss, wenn der Musiklehrer nicht zugleich Mensch und Künstler sein kann. Ein Lehrer, der mit Innerlichkeit unterrichtet, kann gar viel für den Schüler thun, sogar wesentlich auf die Erziehung einwirken. Auch bereichert ein denkender Lehrer sich selbst, da er die Menschennatur überhaupt, nicht nur in Bezug auf äusserliche Spiel-Werkzeuge, wie Arme und Hände, aufzufassen hat, um jede Persönlichkeit dahin in der Kunst zu bringen, wohin sie zu bringen wirklich möglich ist. Viele Menschen erreichen oft nicht die Hälfte der Bildungshöhe, zu der sie die Natur befähigte; nicht weil Unterrichtsstunden fehlten, sondern weil sie vom Lehrer gar nicht oder unrichtig aufgefasst, und demnach ihrer inneren Natur zuwider behandelt wurden. Und wie frei ist ein Musiklehrer gegen einen Beamten, gegen einen Kapellmeister, der oft ganz unmusikàlischen Klötzen schwierige Opernparthieen schlechter Komponisten einbläuen muss. Wird der Kontrakt gekündigt, steht der Kapellmeister verlassen da, wenn er nicht das seltene, sehr bedingte Glück hat, einer Hofbühne auf Lebenszeit zu dienen. Ich habe in meinem langen Leben alles Mögliche versucht, und habe, Gott sei Dank, das nöthige Zeug dazu, durch etwas Talent und rastloses Studium, gehabt: aber ich tausche meine alte traute Orgelbank und meine treuen Klavier-Zöglinge nicht gegen eine Königliche Generalmusikdirektorstelle, hätte ich auch die Kraft dazu und das schwere Geld dafür. Theater ist allenthalben, niedrig und hoch, ein wahrer Sammelplatz aller im Menschen schlummernden Intrigue, Falschheit und Feindseligkeit; wer nicht selbst tüchtig um sich schlagen kann, oder eine Elenshaut hat, der bleibe fern davon. Mein lieber Stand wird zu selten lobgepriesen, als dass ich anders, als mit einem herzlichen Lobesausbruche über ihn meine Glossen und mein altes Tagebuch schliessen könnte. Möge er recht Vielen so am Herzen liegen, wie mir!

Ueber Tonleiterspiel.

Von **Franz Heinrich.**

Der Prospekt des „Klavier-Lehrer" rechtfertigt es, wenn unter vorstehender Ueberschrift ein Gegenstand des Klavierunterrichtes zur Sprache gebracht wird, bezüglich dessen von angehenden Lehrern sowie von Solchen, denen es obliegt das Ueben von Anfängern zu überwachen, gar häufig gesündigt wird, indem man ihn theils über- theils unterschätzt. Das Richtige liegt, wie meist, auch hier in der Mitte — vielleicht trägt das Nachfolgende dazu bei, Irrthümer zu verhindern, oder schon geschehene zu verbessern.

Am häufigsten wird gefehlt hinsichtlich des Zeitpunktes zum Beginn des Tonleiterspiels. Mit letzterem darf nie früher vorgegangen werden, als bis der Schüler vollkommene Sicherheit in den Fünffingerübungen bei stillstehender Hand mit gefesselten und ungefesselten Fingern erlangt, und sich somit das unumgänglich Nöthigste entwickelt hat, was sich am besten mit dem Worte „Klavierhand" bezeichnen lässt: Feste gekrümmte Finger — ruhige leichte Hand! Nach Eintritt dieses Zeitpunktes muss zunächst der zweiten Bewegungsart des Daumens, der seitwärtigen, volle Aufmerksamkeit gewidmet werden, damit durch dieselbe die Ruhe der Hand und Festigkeit der Finger nicht wieder in Frage gestellt wird. Mit dem Untersetzen[1]) wird selbstverständlich gleichzeitig das Uebersetzen[1]) geübt, und erst dann, wenn es sich zeigt, dass die Seitwärtsbewegung des Daumens geläufig genug geworden ist, beginne man damit, den Schüler mit einer Hand die C-dur-Tonleiter innerhalb einer Oktave spielen zu lassen, und zwar zunächst mit der linken Hand aufwärts, nachdem ihm klar gemacht worden ist, dass zu der Anzahl von acht Tönen der Tonleiter acht Finger gehören, welche man dadurch erhält, dass nach Abspielen der 5 Finger die zuletzt gespielten 3 noch einmal

[1]) Uebungen hierzu in E. Breslaur's technischer Grundlage des Klavierspiels.

vor- (über-) gesetzt werden. Am besten ist's, man lässt den Schüler durch Fragen von selbst zu diesem Resultate gelangen. Mit der linken Hand wird nun so lange geübt, bis sich einige Sicherheit zeigt, und sodann die rechte Hand vorgenommen, indem man mit dem 5. Finger beginnen lässt[2]). Haben beide Hände hinlängliche Sicherheit gewonnen, dann lässt man die entgegengesetzte Bewegung, immer noch mit einer Hand, üben, bis man beide Bewegungen in einer und dann in beiden Händen zusammen vereinigen kann, jedoch so, dass beide Hände in Gegenbewegung spielen. Die gleiche Bewegung bildet dann die letzte Abtheilung dieses Uebungsgegenstandes, zugleich auch die schwierigste, bei welcher der Lehrer kein Auge von den Fingern des Schülers verwenden darf, um jeden Fehler sogleich zu korrigiren. Ist für die Tonleiter C-dur genügende Sicherheit vorhanden, dann gehe man allmälig zu den anderen dur-Scalen über, indem man den Schüler, schriftlich oder mündlich, stets genau und wiederholt die Namen der Töne der Tonleiter angeben lässt, um so zu verhindern, dass sich in der Idee des Schülers ein unrichtiges Bild derselben festsetze, da die Erfahrung lehrt, dass die meisten Anfänger durchaus nichts Böses darin finden die Fis-dur-Tonleiter z. B. folgendermassen zu bilden: fis, gis, b, h, cis, dis, f, fis. Um dergleichen zu vermeiden, versäume man niemals, schon bei der G-dur-Tonleiter dem Schüler zu beweisen, dass jede correkte Tonleiter, dur wie moll, wenn man ihr sämmtliche Versetzungszeichen nimmt, stets eine Reihenfolge von Tönen aus der C-dur-Scala darstellen muss, bei der sich kein Ton zweimal zeigen, aber auch keiner fehlen darf[3]).

Im Verlauf des Quintenzirkels wird man Gelegenheit finden, dem Schüler nach und nach einige Fingersatzregeln einzuprägen. Als Grundsatz gelte jedoch, nie speciell zu kommandiren: Auf cis den 3. Finger; auf b den 4. Finger u. s. w.; denn von 100 Schülern ist vielleicht kaum Einer im Stande nachhaltigen Nutzen aus auf diese Art gelehrtem Fingersatze zu ziehen. Man beschränke sich vielmehr darauf, dass der Schüler allgemeine Regeln sich merken lerne, namentlich die folgenden drei: 1) Daumen und kleinen Finger auf keine Obertasten zu setzen — mit der ausdrücklichen Bemerkung, dass diese Regel nur für Tonleiterspiel gelte. — 2) dass fis oder ges in der linken, und b oder aïs in der rechten Hand, mit nur einigen Ausnahmen, stets mit dem 4. Finger gegriffen wird, diese Ausnahmen nennt man als solche dem Schüler, aber erst dann, wenn sie im Verfolg des Quintenzirkels an die Reihe kommen; und endlich 3) dass, wenn eine Dur-Tonleiter mit einer Obertaste beginnt, der 4. Finger niemals auf eine Untertaste gesetzt wird[4]).

In dieser Weise lasse man den Schüler, falls es dessen Individualität überhaupt zulässt, in der ersten Zeit schon sämmtliche Dur-Tonleitern vorzunehmen, den Fingersatz jeder Tonleiter stets selber suchen, und man kann gewiss sein, dass die so gelernten Regeln, und der so geübte Fingersatz stets nachhaltiger im Gedächtniss haften wird, als wenn der Schüler nur mechanisch so übt, wie es ihm vorgesagt wird. — Je nach Fähigkeit und Fleiss lasse man die Dur-Scalen des Quintenzirkels in einer Oktave ein, zwei oder lieber noch mehrere Male durchnehmen, ehe man daran geht, zwei aufeinanderfolgende Oktaven spielen zu lassen. Dieser weit grösseren Schwierigkeit muss natürlich auch eine weit grössere Aufmerksamkeit vom Lehrer gewidmet werden, d. h. im Anfange darf derselbe dem Schüler noch viel weniger als beim Ueben in einer Oktave Fehler durchschlüpfen lassen, die sich meist gern wiederholen, und nur sehr schwer später wieder zu vertreiben sind. Man fange auch hier wieder mit der linken Hand an, und zeige dem Schüler, wie der Fingersatz für zwei Oktaven nichts anderes ist, als für zwei Mal eine Oktave; der Endton der einen ist zugleich Anfangston der anderen. Setzt man auf diesen bei der Aufeinanderfolge zweier Oktaven den betreffenden End- oder Anfangsfinger schnell nacheinander — sofern beide überhaupt verschieden sind, was z. B. bei allen Tonleitern mit beginnender Obertaste nicht der Fall ist — so ergiebt sich der Fingersatz ganz von selbst. Beim Schnellerspielen ist dies natürlich unbequem, und man lässt einen von beiden Fingern weg, — welchen? — darüber lasse man getrost den Schüler selbst entscheiden, er wird in zehn Fällen neun Mal das Richtige treffen. — Das fernere Verfahren beim Ueben zweier Oktaven[5]) ist ganz dasselbe wie zuvor bei einer Oktave. Man lässt also stets zuerst mit einer Hand und in einer Rich-

[2]) Nach demselben Grundsatz sind die Vorübungen zum Tonleiterspiel in E. Breslaur's bereits genanntem Studienwerke zusammengestellt.

[3]) Es ist durchaus nothwendig, dass der Schüler, bevor er Tonleitern zu spielen beginnt, mit dem Bau derselben vollkommen vertraut sei. Ist dies der Fall, so wird er vor einer so fehlerhaften Tonleiterbildung wie der erwähnten wohl bewahrt bleiben. In welcher Weise die Kenntniss der Dur- und Moll-Tonleiter dem Schüler zu vermitteln ist, habe ich im zweiten Heft meiner musik-pädagogischen Flugblätter:
Der entwickelte Unterricht in der Harmonielehre 1. Einleitung. Klassenunterricht Dur- und Moll-Tonleiter.
dargelegt. Dasselbe erschien im Verlag von M. Bahn in Berlin und kostet 30 Pfg. E. B.

[4]) Mit Ausnahme der Fis-Dur-Tonleiter, die man lieber mit dem 4. und 5. Finger, anstatt mit dem 1. und 2. Finger abschliessen lässt. E. B.

[5]) Praktische Vorübungen dazu in E. Breslaur's: Technische Grundlage des Klavierspiels.

tung — am Anfang also links aufwärts — üben, ehe man erst ganz zuletzt zum Zusammenspiel beider Hände in Auf- und Abwärtsbewegung gelangt. Den schon früher gelernten drei Hauptregeln, gesellt sich jetzt eine vierte hinzu, wohl die wichtigste für einen korrekten Fingersatz für sämmtliche Tonleitern: Der vierte Finger kommt in jeder Oktave nur ein Mal vor und zwar stets immer wieder auf denselben Ton (Taste), niemals auf einen anderen.

Hieraus ergiebt es sich, dass der Schüler nöthig hat, nur auf diesen einen Finger seine ganze Aufmerksamkeit zu richten — aller anderer Fingersatz ergiebt sich dann von selbst. (Scheinbare Ausnahmen hiervon sind für die linke Hand H-Dur und -Moll, und für die rechte Hand F-Dur und -Moll, in denen der fünfte Finger überhaupt nicht gebraucht wird, und wo also der vierte Finger in der Anfangs- beziehentlich End-Oktave zwei Mal vorkommt, indem er den fünften Finger vertritt.) — Die Frage: Auf welchen Ton der Oktave der vierte Finger jedesmal gesetzt werden soll, lässt sich bei denjenigen Tonleitern mit einer beginnenden Untertaste (mit Ausnahme von H- und F-Dur und -Moll) stets leicht vom Schüler beantworten, wenn man ihn darauf hinweist, dass der vierte stets neben den fünften Finger gehört. Fängt die Tonleiter mit einer Obertaste an, so ist die Antwort schon gegeben durch zwei der vorher gelernten Regeln, nach welchen der vierte Finger niemals auf eine Untertaste kommen darf, und gewöhnlich links Fis, rechts b mit dem vierten Finger (mit Ausnahmen) gegriffen wird.

Der intelligente Lehrer wird hier und da noch Manches finden, welches, auf geschickte Weise vorgetragen, dazu beiträgt, dem Schüler einen korrekten Fingersatz leichter finden zu lassen. Am schwierigsten gestaltet sich diese Aufgabe in den sogenannten melodischen Moll-Tonleitern. Es ist deshalb rathsam, zuerst die harmonische Moll-Tonleiter üben zu lassen, und für die melodische dann später den Grundsatz festzuhalten, dass dieselben Finger, welche aufwärts Sexte und Septime spielten, auch abwärts wieder auf diese Intervalle gesetzt werden, gleichgiltig, ob dies Ober- oder Untertasten trifft. Hierdurch werden freilich einige der früher gegebenen Regeln über den Haufen geworfen; indessen darf man annehmen, dass der Schüler, ehe er dahin gelangt, schon eine gewisse Selbstständigkeit und eigenes Urtheil in Bezug auf Tonleiterfingersatz in einem Grade erlangt hat, dass er dadurch befähigt wird, sich den neuen Modus, ohne an dem alten irre zu werden, anzueignen.

Es erübrigt nun noch ein Wort zu sagen über die Art und Weise, in welcher Tonleitern geübt werden müssen, wenn sie Erfolg für die Technik des Klavierspiels — abgesehen von einem fliessenden Fingersatze — haben sollen. Dass Tonleiterspielen die Geläufigkeit der Finger befördern soll, ist selbstverständlich, nur muss dem Schüler klar gemacht werden, dass Geläufigkeit und Schnelligkeit nicht gleichbedeutend sind, dass man vielmehr hierunter nur einen ununterbrochenen Fortgang, ein stetig fliessendes Spiel, sei es auch im langsamsten Tempo, zu verstehen hat. Der Lehrer wird stets Ursache haben, sein Haupt- und Augenmerk im Anfange des Tonleiterspielens auf Langsamspielen zu richten. Die Schnelligkeit wächst auch hier, wie bei allem anderen, mit der Sicherheit ganz von selbst.[6]) Hat man den Quintenzirkel der Dur-Tonleitern in einer und mehreren Oktaven absolvirt, dann nehme man die sogenannte verwandte Moll-Skala (auf der sechsten Stufe in Dur) hinzu, indem man die Parallelen einander folgen lässt.[7]) Später darf man der Dur-Tonleiter auch die Moll-Tonleiter desselben Grundtones folgen lassen, welchen Gegenstand man nicht eher verlässt, als bis der Schüler genügende Bekanntschaft und Sicherheit im Nennen der Vorzeichnungen gewonnen hat. Hieran schliessen sich die verschiedenen Spielarten der Tonleiter in Gegenbewegung, Terzen, Sexten und eventuell noch Dezimen. Hat der Schüler diesen Cursus des Tonleiterspiels mit Erfolg ein Mal hinter sich, dann wird er zum zweiten Male vorgenommen, diesmal jedoch, indem das bisherige lose, taktisch nicht gegliederte Spiel einem ryhthmisch geordneten Platz macht. Zuerst empfiehlt es sich, den Schüler sich die Töne als reguläre Sechzehntel denken zu lassen, von denen immer das erste von je vieren ein betontes sein muss. Später lasse man auch Triolen spielen und zwar immer mit betonter erster Note einer Triolenfigur. Man bringt dann noch Abwechslung insofern, als die Anzahl der gespielten Oktaven (bei Triolen drei) stets eine andere Note als betonte Erste erscheinen lässt. Ehe der Schüler jedoch das Ueben mit rhythmischer Betonung vornehmen darf, muss sein Skalenspiel wenigstens in einem nicht zu schnellen Tempo, von guter Art sein, d. h. er muss einen gleichmässig kräftigen, klaren Anschlag sämmtlicher Finger erlangt haben.

Ich sagte Eingangs dieses, dass der Werth des Tonleiterübens oft verkannt werde. Der Eine glaubt in stundenlangem Spielen denselben kaum genug thun zu können, während ein Anderer es am liebsten ganz überschlägt. Dass Beides falsch ist, braucht kaum noch gesagt zu werden. Am vortheilhaftesten ist es, das Tonleiterspiel als einen integrirenden

---

[6]) Sehr richtig. E. B.

[7]) Ich lasse stets die Moll-Tonleiter mit der **gleichnamigen Dur-Tonleiter** üben, da sich aus letzterer erst der Fingersatz für die Moll-Tonleiter ergiebt. E. B.

Theil, gleichsam als vorgerücktere Stufe der Fingerübungen zu betrachten, welcher man bei einer täglichen Uebungszeit von einer Stunde ungefähr 15 Minuten widmen muss. Dass diese Angabe keine unverrückbare sein kann, sondern sich modificirt je nach Fähigkeit und Unterrichtsalter des Schülers, ist selbstverständlich.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 10. April.

Das Singen und Spielen will nicht enden. Mit dem Frühjahr pflegen sie von dannen zu ziehen, die uns erhoben und begeistert, die uns gequält und gemartert während des langen Winters, — die Anzahl der letzteren war leider die grössere — heuer aber kommt immer neuer Zuzug und mit den Sängern des Haines aus dem Süden kommt auch noch ein Konzertspätling aus dem Westen. Frl. **Anna Bock**, Pianistin aus Newyork, gab am 26. März, vier Tage nach Frühlingsanfang, ein Konzert in der Sing-Akademie. Sie spielte zuerst im Verein mit den Herren J. Rehfeld und Jacobowsky ein Trio von J. Raff, op. 112 und brachte das interessante, geist- und empfindungsvolle Werk zu vortreflicher Geltung. Die klaren, perlenden Läufe, der elastische Anschlag, der dem Fortespiel jede rauhe Beimischung nimmt und dem Vortrag schönes künstlerisches Mass verleiht, — lassen auf gute Schule schliessen. Mendelssohn's E-moll-Fuge mit dem Präludium spielte sie sehr schön. Weniger befriedigte uns der Vortrag von Chopin's F-dur-Impromptu, der etwas kindlich Naives' hatte, was in dem Stück nicht enthalten ist. Soirée de Vienne von Strauss-Taussig, welches zu dem vorigen wie die Faust aufs Auge passte, wurde zwar technisch vollendet, aber nicht mit dem genügenden Schwunge gespielt. Fräulein Minna Timpe, von welcher wir eine Arie aus Rossini's Italienerin in Algier hörten, hat eine volle wohltönende Altstimme und Anlage zum kolorirten Gesang, singt aber nicht immer ganz rein. Ihr Vortrag bekundet Temperament.

Wir haben den Pianisten Herrn **Max Wegener** schon viel besser spielen hören, als in dem Konzerte, welches er am 26. März im Saale des Hotel de Rome veranstaltet hatte. Es lag dies zum Theil an den Stücken, welche er zum Vortrag gewählt hatte und die seiner mehr dem Realistischen zugewendeten Individualität wenig entsprachen. So vornehmlich der erste Satz der Cis-moll-Sonate von Beethoven, dessen zarte Melodie über der Begleitung schweben muss, wie der Geist Gottes über dem Wasser. Jedes tempo rubato, jedes Hervortreten der Begleitung beeinträchtigt den Eindruck des so hochpoetischen Satzes. Die Akkordsprünge im letzten Satz der Sonate sicher zu treffen, macht manchem Sehenden Mühe, um wie viel mehr einem nicht Sehenden. — Herr W. ist blind. — Wir wollen deshalb nicht mit ihm rechten, dass er hierin wie in der A-dur-Polonaise von Chopin, welche ihm dieselbe Schwierigkeit bot, manchen Missgriff that. Sehr hübsch spielte er den zweiten Satz der Cismoll-Sonate und das Impromptu von Schubert. Die Opernsängerin Frau Emma Leoni, welche vor Kurzem auf der Opernbühne des Woltersdorf-Theaters mit Erfolg auftrat, sang eine Arie aus Figaro's Hochzeit und zwei Lieder von Eckert und Wagner. Die Künstlerin hat schönes Stimmmaterial und unzweifelhafte Begabung für den dramatischen Gesang, doch war ihr Tonansatz — vielleicht in Folge einer Indisposition — nicht ganz sicher. Der Vortrag wirkte etwas eintönig, weil ihm die feineren Nüancen mangelten, was wohl im Konzertsal fühlbarer erscheinen mag, als auf der Bühne. Herr Konzertmeister F. Rehfeld erwarb sich den Dank der Hörer durch den vollendeten Vortrag der ersten Suite von Franz Riess, welche wir aber (mit Ausnahme des letzten Satzes) der zweiten nachstellen müssen.

Das Konzert des Fräulein **Janotha,** in welchem Frau Dr. Clara Schumann mitwirkte und Frau Prof. Joachim mitwirken sollte (für sie, die erkrankt war, trat Frl. Brandt ein) hatte den Saal der Singakademie bis auf den letzten Platz gefüllt. Es musste ein günstiges Vorurtheil für Frl. Janotha erwecken, dass eine Cl. Schumann nicht nur in ihrem Konzerte mitwirkte, sondern sie auch würdigte, als ihre Partnerin in der Ausführung des Schumannschen Andante mit Variationen für zwei Klaviere zu fungiren. Frl. J.'s Leistungen zeigten sich würdig dieser Partnerin. Sie spielte Mendelssohns G-moll-Konzert, Gavotte von Bach, Fis-dur-Impromptu von Chopin, Scherzo von Clara Schumann und Largo und Finale aus dem F-moll-Konzert von Chopin und zeigte in dem Vortrag dieser Stücke ausgezeichnet gebildete Technik, Geschmack und musikalisches Verständniss. Gestehen müssen wir, dass wir in Bezug auf den Vortrag des Chopinschen Konzerts einigermassen enttäuscht waren. Wir hatten geglaubt, eine Landsmännin des grossen Tondichters würde dieses weit poetischer, leidenschaftlicher, als es hier der Fall war, zu erfassen und darzustellen im Stande sein. Dagegen war der Vortrag der Schumannschen Variationen für 2 Klaviere, Frau Cl. Schumann spielte das erste, nach jeder Richtung hin erfrischend und erfreuend. Der künstlerische Sinn des Frl. J. zeigte sich besonders in dem feinfühligen Anschmiegen an ihre berühmte Mitspielende. Frl. Marianne Brandt, die allzeit bereite Helferin in der Noth, sang eine Arie aus Orpheus von Gluck und Lieder von Schumann und Schubert. Der jubelnde Beifall, der ihr zu Theil wurde, war ihren hervorragend künstlerischen Leistungen nur angemessen und wohlverdient. Die Arie aus Orpheus begleitete das Orchester, die beiden Lieder Frau Cl. Schumann. Ahnte Frau Schumann, dass viele der Hörer den Wunsch hegten, sie an diesem Abend auch einmal als Solospielerin bewundern zu können? Dann wäre uns aber jedes andere Solostück erwünschter gewesen, als die Begleitung zu dem Liede: Widmung.

Das Orchester unter Prof. Rudorff's umsichtiger Leitung begleitetete die Klavierkonzerte und die Arie wie ein feinfühliger Musiker.

Den Damen standen zwei herrliche Bechsteinsche Flügel zur Verfügung. Frau Schumann spielte bisher mit Vorliebe auf scharf und spitz klingenden Instrumenten, wodurch die Fülle und Weichheit ihres Anschlages beeinträchtigt wurde. Hätte sie sich heut selbst hören können, sie würde nie wieder auf einem andern Instrumente spielen.

— Nach längerer Pause hörten wir den Pianisten Hrn. Eugenio Pirani in einem Konzerte wieder, welches derselbe am 6. d. M. im Saale der Singakademie zum Besten des National-Denkmals für den verstorbenen König von Italien veranstaltet hatte. Der junge Italiener ist zu einem recht tüchtigen deutschen Künstler herangereift. Er zählt zu den vielen, vortrefflichen, aus der Schule Kullak's hervorgegangenen Pianisten. Dass er als solcher über eine ausgezeichnet gebildete Technik gebietet, dass er geschmackvoll spielt, alle Feinheiten des Stückes wohl zur Geltung zu bringen versteht, muss als selbstverständlich betrachtet werden. Aber er besitzt noch mehr als das, was die Schule zu geben vermag, nämlich wirkliche musikalische Begabung, welche leider so manchem Klavierspieler mangelt. Die Weichheit seines Anschlages im Verein mit seltener Innigkeit der Empfindung befähigt ihn besonders zur Darstellung poesievoller, getragener Sätze, wie z. B. des Mittelsatzes des H-moll Scherzo von Chopin und der fein melodischen, interessanten Serenata eigener Komposition. Schumann's „Aufschwung" wurde uns zu zierlich, zu behende gespielt. Das war mehr der Aufschwung eines Vogels, als der des Menschengeistes, der doch in der Komposition versinnbildlicht werden soll. Als Begleiter besitzt Herr P. den Vorzug und das Vermögen aller musikalischen Naturen, sich dem Solisten anzuschmiegen. Dem herrlichen Vortrag des Herrn de Ahna — Sonate von Tartini — diente die Begleitung zu schönster Folie. Möge die Art, wie Herr Pirani begleitete, dem Begleiter der Lieder als Lehre und Beispiel dienen. Fräulein Emma Saurel, der „star" der Kroll'schen Opernbühne, entzückte die Hörer durch den Vortrag des Schmuckwalzers aus Gounod's „Margarethe" und eines französischen Liedes. Der Konzertsaal beeinträchtigt die Schönheit ihres Tons, die Glätte ihrer Koloraturen nicht im Geringsten. Ganz besonders erfreut die Gesundheit ihrer Stimme. Zuweilen zeigt der Ton eine solche metallische Frische, dass man glaubt, er erwecke einen Nachhall. Der Vortrag war von hinreissender Lieblichkeit und Anmuth. Die Herren Vidal und Graziosi besitzen eine erstaunliche Kehlfertigkeit. Das Duett aus dem „Liebestrank" gab ihnen vollauf Gelegenheit zur Entfaltung derselben und trug ihnen reichen Beifall ein. Die Solovorträge des Herrn Graziosi sowie des Herrn Gianini jedoch gingen spur- und wirkungslos vorüber. Se. Königl. Hoheit der Kronprinz nebst Gemahlin beehrten das Konzert mit ihrer Gegenwart.

— Zuletzt erwähnen wir noch des jungen **Paul Seiffert**'schen Gesangvereins, dessen zweites Konzert am 7. d. M. im Saale der Sing-Akademie stattfand, und der abermals so schöne Proben seiner Leistungsfähigkeit ablegte, dass er Anerkennung seines künstlerischen Strebens und seines Fleisses in hohem Masse verdient. Das Programm enthielt Chorlieder von Brahms, Rheinberger, Raff, Seiffert u. A., deren Ausführung in Bezug auf edlen, vollen Stimmklang, feinste dynamische Abstufung, Sicherheit und Genauigkeit nichts zu wünschen übrig liess. Von Frl. Jenny Hahn, einer jungen, vielversprechenden Sängerin, hörten wir Lieder von Schumann, Beethoven und Brahms. Die Stimme derselben ist schön und leicht ansprechend; sie klingt am besten in einfachen, getragenen, leidenschaftlosen Liedern. Sobald die Sängerin aber in Affekt geräth, verliert die Stimme an Reinheit und Schönheit. Lobend sei noch der musterhaften Aussprache erwähnt. Herr Werkenthin spielte auf einem schönen Duysen'schen Flügel Beethovens C-dur-Sonate op. 53 mit Schwung und Feuer, dabei doch so künstlerisch massvoll und klar gestaltet, dass man wie an allen übrigen Gaben des Abends rechte Freude daran haben musste.

Emil Breslaur.

— Die Konzertsängerin Frl. **Laura Schauchmann** bot uns in ihrem am 3. April cr. in der Singakademie gegebenen Konzerte Gelegenheit, uns von der achtbaren Koloraturfertigkeit ihrer hellen und ergiebigen, wenn auch weniger voluminösen Stimme in Arien aus Rossini's „Tankred", Haydn's „Schöpfung" und Liedern von R. Franz, M. Blumner und W. Taubert zu überzeugen. Behende und zierliche Beweglichkeit dürfte der geschätzten Sängerin eigenstes Feld bezeichnen. Der Hörer mochte gespannt sein, in einem Bestandtheile des Konzertes, einer A-moll-Sonate von W. Langhans, den verdienstvollen Historiker und Literaten, der soeben durch eine Reihe von Vorlesungen förderlichen Einfluss auf das hauptstädtische Kunsttreiben ausgeübt, auch nach seinen kompositorischen Leistungen kennen zu lernen. Der Titel sagte: „Für Violine", der damit nach Art der älteren Literatur auf diesem Gebiete dem begleitenden Klavier die mindere Rolle zuwies, was beinahe auf bewusstes Wollen deutete. Der nie rastende frische Zug des Ganzen und Spielreichthum des Hauptinstrumentes, gestützt auf jeweiliges Hervortreten des Partners hinterliessen besten Eindruck. Der bewährte Hr. Kammermusiker Fritz Struss und Frl. Anna Steiniger waren hier wie in dem nachfolgenden Duo-H-moll von Fr. Schubert die ausführenden Bundesgenossen, — die Dame spielte ausserdem Solostücke von Schumann, Rubinstein und Raff.

Gustav Brah-Müller.

Cöln. In unserem Stadttheater beherrschen augenblicklich Edmund Kretschmer's „Folkunger" und H. Hofmann's „Armin" das Repertoire. Namentlich erfreut sich die erstgenannte Oper durch ihre Frische und ihren Melodienreichthum allgemeiner Beliebtheit. Kretschmers Erfindung leidet zwar an einiger Unselbstständigkeit, doch fällt dies bei den Vorzügen des Werkes nicht sehr ins Gewicht. Unter letzteren ist vor Allem die Klangschönheit und der Glanz des Orchesters wie der Gesänge, namentlich der Chöre, hervorzuheben. Der Umstand, dass Kretschmer bisher fast ausschliesslich auf dem Gebiete der Gesangsmusik als Komponist thätig war, macht sich

durch das ganze Werk auf das Vortheilhafteste bemerkbar. Als Folge dieser Thätigkeit scheint auch seine vorzügliche Deklamation, die wesentlich mit zum leichten Verständniss der Oper beiträgt. Ein weiterer Vorzug derselben besteht in dem geschickten Aufbau der einzelnen Akte. Kretschmer besitzt das Talent, wirksame Steigerungen vorzubereiten und herbeizuführen, die Erwartungen nicht nur zu spannen, sondern auch zu befriedigen. Hierin ist zum grossen Theil der Erfolg des Werkes, auf welches wir hier nicht näher eingehen können, begründet. Nicht ganz so günstig gestaltet sich der Eindruck der Oper Heinrich Hofmann's, obwohl auch diesem Komponisten dramatisches Gestaltungstalent keineswegs abzusprechen ist. Der „Armin" wirkt hauptsächlich durch seinen heroischen Gesammtcharakter, während im Einzelnen ein individuelles Charakterisirungstalent des Komponisten nicht hervortritt. Die Musik macht einen ausgiebigen Gebrauch von den modernen Ausdrucksmitteln, besonders in harmonischer Beziehung. Das Wirkungsvollste an der Oper sind die den grössten Raum derselben einnehmenden Chöre und marschartigen Sätze, die denn auch, wie schon bemerkt, dem ganzen Stück zu einem recht geschlossenen, fast grossartigen Totaleindruck verhelfen. Die hiesigen Aufführungen der beiden Werke (denen in kurzer Zeit auch noch „Heinrich der Löwe" von Kretschmer folgen soll) sind namentlich bez. der Regie ganz vorzügliche und verdienen die Theilnahme des Publikums, welche ihnen in vollstem Masse geschenkt wird.

—l.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Prüfung der Mittel- und Ober-Klassen des unter Leitung des Herrn Wilh. Handwerg stehenden „Pädagogiums für Musik" fand am 29. März in Sommer's Salon statt. Das Programm enthielt fast nur gediegene Stücke von unsern klassischen und romantischen Tonmeistern. Die Schüler und Schülerinnen gaben Kunde von ihren Fortschritten im Klavier-, Violin-, Violoncellspiel, im Solo- und Chorgesang. Die Duysen'schen Flügel entfalteten selbst unter den Fingern der Kleinen schöne Klangfülle.

— Die Konzertsängerin Frau Marie Klauwell aus Leipzig hat nach längerer, durch Krankheit hervorgerufener Unterbrechung, ihre Carriere wieder aufgenommen und bereits in Leipzig, Hannover, Zwickau, Meerane u. a. O. mit grossem Erfolg gesungen.

— „The musical world" schreibt aus London: Es wird von den Kennern einstimmig anerkannt, dass Joseph Joachim nie vorher herrlicher gespielt hat, als in diesem Jahre.

— Wir erhalten Kenntniss von einer Erfindung der Frau Professor Pruckner in Wien — „Notenspiel" genannt. — Dasselbe bezweckt dem Kinde die Elemente der Musik, als Kenntniss der Linien, Noten, Tonarten, Eintheilung, Pausen u. s. w. spielend beizubringen. Das kleine Notenspiel besteht aus Notentäfelchen und den zwei Schlüsseln nebst den Vorzeichnungen, das grössere enthält ein aufgezogenes System mit den einzelnen Figuren — ist also nach unserer Vermuthung ein musikalisches Zusammensetz-Spiel. Ein solches aber benutzt die Musikschule der Frau Wieseneder in Braunschweig schon seit 16 Jahren, wir glauben uns nicht zu täuschen, wenn wir eine Verwandtschaft zwischen beiden voraussetzen. Frau Karoline Wiseneder, deren Institut jetzt durch Frl. Vorhauer geleitet wird, erfand im Jahre 1862 den musikalischen Anschauungsunterricht, dargestellt durch vergrösserte Liniensysteme und eine greifbare Notenschrift von schwarzem polirten Horn, welche so vollständig ist, dass sie es ermöglicht, jeden musi-Kurżechen Gedanken augenblicklich verkörpert wieder-mit Erfolg können, und nach Willkür aufzubewahren, zeit und zwemen zu schieben, um mit derselben Leichtigkeit Neues zu beginnen, die Schüler nehmen nicht allein die Belehrung entgegen, nein sie sind selbstthätig. Jeder Schüler oder Schülerin hat ein mit einem Deckel versehenes Kästchen, worin sich das für sie nöthige Material befindet. Da nun keine Aufgabe nur mündlich gelöst wird, sondern von den Schülern praktisch ausgeführt werden muss, stellt sich die Auffassung so ersichtlich auf dem Notenplane dar, dass darüber gar kein Zweifel möglich ist.

— Therese Hennes, die jugendliche, talentvolle Pianistin weilt gegenwärtig in London. Sie veranstaltet am 12. April und 2. Mai zwei Konzerte in der Steinway-Hall und zwar: „under the patronage of Count and Countess Gleichen".

— Professor Stockhausen hat den an ihn aus Frankfurt a. M. ergangenen Ruf nun doch angenommen und wird demnächst Berlin verlassen. Mit einem von Dr. Hoch in Frankfurt a. M. gestifteten Kapital ist dort ein Konservatorium ins Leben gerufen worden, dessen Präsidium der Komponist Joachim Raff übernommen hat. Neben diesem ist nun Professor Stockhausen mit einem festen Jahresgehalt von 12,000 Reichsmark und, wie bereits gemeldet, auch Klara Schumann berufen.

— Goldmark's „Königin von Saba" ist für ganz England die Aufführung vorläufig versagt, nicht der Musik, sondern des Textes wegen. Es ist in England nämlich nicht gestattet, biblische Namen auf die Bühne zu bringen, und so wird denn wohl, wenn die bisherigen Bemühungen der Vorbereitungen im Coventgarden zu London nicht unnütz gewesen sein sollen, nichts übrig bleiben, als die Namen der Oper entsprechend umzutaufen und die Handlung in irgend ein mythisches Land zu verlegen.

Breslau. Das Programm der musikalischen Abende, welche Herr Bodmann mit den Schülern seiner Musikschule im Musiksaale der Königl. Universität veranstaltete, zeichnete sich durch eine künstlerische Zusammenstellung aus. Der erste Abend brachte Kompositionen von Wagner, Schumann, Liszt, H. Hoffmann, Bruch, Chopin, Raff, von letzterem den von Frau Susanne Gottwald gesungenen Liedercyklus: Maria Stuart. — Der zweite, welcher meist

Ensemblestücke bot, war nicht minder reichhaltig in seinen Gaben. Vom erziehlichen Standpunkt aus, ist es nur zu billigen, dass die Namen der Schüler nicht auf den Programmen paradiren. Etwas hart aber erscheint das Ansuchen des Direktors, das Publikum möge von Beifallsbezeugungen Abstand nehmen.

Frankfurt a. M. Herr Rafael Joseffy spielte am 1. April im hiesigen Saalbau. Der „Frankfurter Beobachter" schreibt über den hochbegabten Künstler: Ein seltener von der Natur fast verschwenderisch begabter Künstler ist dieser Klaviervirtuose. Kaum zum Manne herangereift, steht derselbe bereits auf jener Stufe der Vollkommenheit, die Viele nie und nur sehr Wenige überhaupt zu erreichen vermögen. Technische Schwierigkeiten existiren für ihn nicht: bei einer eisernen äusserlichen Ruhe trägt er gleichsam spielend und mit untrüglicher Sicherheit die komplizirtesten und ausgesucht schwierigen Tonsätze vor und keinen seiner Zuhörer beschleicht, wie in anderen Fällen, das Gefühl, es könnte diesem Talent auch irgend etwas missglücken. So hält er denn auch durch einen magischen Zauber das ganze Auditorium immer bis an's Ende gefangen, und mit Andacht und Bewunderung lauscht Alles dem entzückenden Spiele, welches hinsichtlich der geist- und geschmackvollen Reproduction keinen Vergleich zu scheuen hat.

Hamburg. Im Stadttheater ging am 30. März Richard Wagner's Oper: „Die Walküre" (erster Theil aus der Trilogie: „Der Ring des Nibelungen"), mit sehr grossem Erfolg in Scene. Das alle Räume des Auditoriums füllende Publikum folgte der trefflichen Aufführung mit höchster Spannung und zeichnete die Mitwirkenden, namentlich die Damen Fräulein v. Bretfeld, Frau Robinson und Frl. Borée (Sieglinde, Brünhilde und Fricka), sowie die Herren Gura, König und Kögel (Wotan, Siegmund und Hunding) durch lebhaften Applaus und Hervorrufe aus.

Kassel. Das Musikinstitut der Frau El. Brandhorst versendet soeben das Programm seines dritten Prüfungskonzerts, das am 27. und 28. März stattfand. An demselben betheiligten sich Schüler der ersten, zweiten und dritten Abtheilung der Schule. Durch Schüler der letzteren, der höchsten, gelangten u. a. Mozart's A-dur-Sonate — Jaell's Karneval — Mendelssohn's Capriccio und Mozart's Es-dur-Quartett zur Aufführung. Nachahmungswerth ist die mit der Klavier- und Gesangsprüfung verbundene Prüfung in der Theorie der Musik, Formenlehre und Musikgeschichte. Aus einer Notiz auf dem Programm ist zu ersehen, dass der Bohrer'sche Handleiter mit Erfolg benutzt wird.

London. Herr Hofpianist Heinrich Barth, weilt gegenwärtig hier und erntet mit Joachim und Piatti zusammen die ehrenvollsten Beifallsbezeugungen. Freilich haben sich hier auch drei der eminentesten jetzt lebenden Künstler auf ihren Gebieten vereinigt und der Erfolg muss ein grosser und hervorragender sein. Der Ruf von den bedeutenden Leistungen Barth's, der die höchsten Kreise Londons füllt, drang auch bis zu Ihrer Majestät der Königin Victoria, welche den Künstler, der ja auch Lehrer ihrer Enkel ist (Barth unterrichtet die Kinder unseres Kronprinzen), am 29. v. M. nach Schloss Windsor befahl, wo er vor der Königin und dem ganzen Hofstaat während eines ganzen Abends zu spielen die Ehre hatte. Die Königin zeichnete den Künstler auf die huldvollste Weise aus und sein meisterhaftes Spiel fand die ehrendste Anerkennung.

Pasewalk. Der hiesige „musikalische Verein" unter Leitung des Herrn Rohloff veranstaltete am 2. April im Verein mit der Kapelle des Herrn Orlin aus Stettin ein Konzert, in welchem u. a. der 118. Psalm für Solo und Chor mit Orchesterbegleitung von Emilie Meyer zur Aufführung gelangte. Mit grossem Beifall und gutem Gelingen spielte eine Schülerin des Herrn Rohloff Mozart's D-moll-Konzert. Den Schluss des etwas langen Konzert's bildete die Ausführung von Beethoven's C-moll-Sinfonie durch die Orlin'sche Kapelle.

Prag. Im Konservatorium der Musik wurde zur Erinnerung an das am 12. September 1877 verstorbene Ehrenmitglied Julius Rietz unter Leitung des Direktors Joseph Krejci und unter Solomitwirkung der Herren Instituts-Professoren E. Jenzsch, E. König, A. Gross, J. Pisarowitz und J. Behr am 17. März ein interessantes Konzert veranstaltet, in welchem nur Tonwerke von Julius Rietz zur Aufführung kamen. Und zwar die Sinfonie (Es-dur, No. 3) für Orchester, Konzerstück (F-dur), idyllische Scene für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn mit Orchester und die Konzert-Ouvertüre (A-dur) für grosses Orchester.

Steglitz. Ein seltener Kunstgenuss wurde den Musikfreunden in Steglitz am vorigen Sonnabend im Fortbildungsverein zu Theil. Herr K. Danysz, Direktor des Musikinstituts in Steglitz, brachte mit seinen gut geschulten Solo- und Chorkräften das schöne und selten gehörte Werk: „Die Loreley" von Ferd. Hiller zur Aufführung. Frau Danysz (Loreley), eine mit reichen Stimmmitteln begabte Sängerin, erfreute durch Wohlklang und schönen Vortrag. Der Fischerknabe war in den Händen eines geschätzten Dilettanten. Die Chöre lösten ihre Aufgabe mit seltener Präcision und feiner Nüancirung.

Stuttgart. Ed. Zachariä's Luftresonanzwerk, mit welcher der schon durch sein scharfsinniges System des Kunstpedalspieles bekannte Tonkünstler an die Oeffentlichkeit tritt, hebt durch ein bis jetzt noch, wo nicht ungekanntes, doch unbenütztes Element der Klangentfaltung das Klavier auf eine weit höhere Stufe der Leistungsfähigkeit. Demselben werden dadurch nämlich die ausserordentlichen Vortheile zugewendet, welche nach exakt physikalischen Gesetzen die schwingende Luftsäule für die Tonerzeugung bietet, und somit der „akustische Ausbau" des Instruments zur Thatsache: ein systematisch genau gegliedertes Resonatorenwerk umfasst alle freien Räume des Klaviers und verhilft allen vom Resonanzboden ausgehenden Tonwellen zur höchsten Steigerung. Näheres findet man in der vom Erfinder über sein Werk, das sich jedem Klavierinstrumente leicht anbequemt, herausgegebenen Broschüre und in dem darauf bezüglichen Prospekt. Derselbe trat hier zunächst mit einem in der Lipp'schen Fabrik eingerichteten Pianino hervor und hielt im „Tonkünstler-Verein"

einen vom allgemeinen Beifall begleiteten Vortrag. Jenes Pianino wählte sogar Hofpianist Prof. Pruckner in seinem dritten Kammermusikabend als Konzertinstrument, um die Vorzüge der neuen Einrichtung eklatant darzuthun: da entfaltete denn das unscheinbare, zum Konzertvortrag sonst wenig geeignete Pianino solch' edle Klangfülle und Tragkraft, dass man oft einen vorzüglichen Flügel zu hören glaubte. Um so grösser ist jetzt natürlich die allgemeine Spannung auf den Flügel selbst, den wir alsbald, mit dem neuen Resonanzwerk ausgestattet, zu hören hoffen. Etwas ganz Ausserordentliches liegt hier vor: darüber ist kein Zweifel und beweist dies namentlich das hohe Interesse, das alle intelligenten Fabrikanten der Sache zuwenden.

Wien. Franz Liszt beabsichtigt, sich etwa vierzehn Tage hier aufzuhalten und sich sodann nach Bayreuth zu seinem Schwiegersohne Richard Wagner, und von dort zu längerem Aufenthalte nach Weimar zu begeben. Im Monat September kehrt Liszt nach Budapest zurück. Die Nachricht eines Wiener Blattes von seinem gänzlichen Scheiden aus Budapest ist unrichtig. „Naplo“ macht gleichzeitig die Bemerkung, dass gewissermassen die Werkstätte Liszt's in Weimar sei, wo er auch fernerhin einen guten Theil des Jahres verweilen wird; es sei jedoch zweifelhaft, ob er sich künftighin nach Rom zu längerem Aufenthalte begeben werde, da ihn mehr persönliche Freundschaft für Pius IX. als irgend ein anderes Interesse an die ewige Stadt fesselte.

Wien. Mozart's Grab auf dem St. Marxer Friedhofe wurde in der Nacht zum Sonntag geschändet. Aus dem Granitsockel des Gasser'schen Monuments wurden die vier grossen Medaillons, darunter eines mit Mozart's Bild, ausgebrochen und gestohlen, die zwei grossen Laternen abgeschraubt und der Sockel selbst stark beschädigt.

— Die Pianistin Hortense Voigt hat eine Musikschule für Damen ins Leben gerufen, die sich höhere und höchste Ausbildung im Klavierspiel nach Liszt's Methode und würdigste Ausführung seiner Werke zum Ziele setzt, ausserdem Gesang, Harmonielehre, Musikgeschichte und Sprachunterricht.

Bücher und Musikalien.

Carl Urbach: Preis-Klavierschule für den ersten Unterricht, infolge eines Preisausschreibens gekrönt durch die Preisrichter: Herr Kapellmeister Karl Reinecke in Leipzig, Herr Musikdirektor Isidor Seiss in Köln und Herr Professor Theodor Kullak in Berlin. Leipzig 1878. Verlag von Siegismund & Volkening. Preis 3 Mark.

Klavierschulen wachsen — ebenso Harmonielehrbücher — heutzutage wie Pilze aus der Erde. Mancher fühlt sich zur Produktion auf diesem Gebite berufen; doch gelingt es nur Wenigen, den Grundsätzen einer rationellen musikalischen Unterweisung, den Anforderungen umsichtiger Lehrer zu entsprechen. Lessings Wort: „Ihr Buch enthält viel Gutes und viel Neues, nur Schade, dass das Gute nicht neu und das Neue nicht gut ist“ — bewahrheitet sich auch hier zum Oefteren. Vorliegendes Werk gehört zu den bezeichneten „wenigen“ und verdient um so mehr Beachtung und Vertrauen, als es von bedeutenden Autoritäten auf dem Gebiete der Musikpädagogik bereits sanctionirt ist.

Ueber die Eintheilung des reichhaltigen Unterrichtsstoffes Einiges aus dem „Vorwort“:

Der Verfasser nimmt — für die erste Stufe des Unterrichts — vier Fertigkeitsgrade an; er bezeichnet dieselben als Vor-, Unter-, Mittel- und Oberstufe. Auf der „Vorstufe“ lernt der Schüler Instrument (Tasten), Töne, Tonlänge, Tonzeichen, Pause, Takt, Zeitmaass u. s. w. kennen. Daran reihen sich mechanische Uebungen im Bereich der „Fünftöne“, welche richtige Arm- und Handhaltung, Fingerstellung, die verschiedenen Arten des Anschlags, Knöchelgelenk- und Handgelenkanschlag, Accentuation bezwecken. Die „Unterstufe“ behandelt die Uebungen innerhalb einer Oktave: das Nachziehen und Spannen der Finger, das Ueber- und Untersetzen, die Tonleiter. Es tritt hinzu Erläuterung der Intervalle, Kenntniss der Tonarten, der diatonischen Tonleiter, einzelner Tempo-Bezeichnungen.

Die „Mittelstufe“ hat es vorzugsweise mit dem Verzierungsmaterial zu thun. Das Tonleiterspiel erweitert sich bis zum Umfange von zwei Oktaven, in Terzen, Decimen und Sexten. Zur Uebung kommt ferner der Fingergelenkanschlag, die Pedalbenutzung u. s. w. Die „Oberstufe“ hat an dem ihr zugetheilten Stoffe die technische Ausbildung der Hand auf der gewonnenen Grundlage weiter zu fördern. Zur Behandlung kommt die chromatische Tonleiter, die Durtonleiter in der Gegenbewegung, Terzen-, Sextenund Oktavengänge, Ueberschlagen der Hände, die wichtigsten Akkorde etc. Alle hier auftretenden Uebungsstücke sind unterschieden in Fingerübungen, Etüden und Musikstücken.

Ergo: Der Verfasser ist ein guter Schulmeister; sein Lehrgang ist durchaus einheitlich und streng methodisch. Besonders anerkennenswerth ist die Behandlung des Materials für den wichtigsten Theil des Unterrichts: den Anfangsunterricht. Denn die Basis alles guten Klavierspiels ist eine schulgerechte Mechanik. Der eingehendste Unterricht über Ausdruck, alles mühsame Lehren der Accentuation, der Schattirungen verschiedener Art, kurz: des höheren Klavierspiels, ist nutzlos, wenn der Schüler nicht das Nöthige mechanisch richtig ausführen kann. Daher ist die richtige Haltung der Hand und des Armes, die richtige Bewegung der Fingergelenke, deren Unabhängigkeit vom Ober- und Unterarm die Hauptsache, um — an der Hand eines denkenden und für das Bessere empfänglichen Lehrers — gute technische Fertigkeit, schönen Ton, Kraft und Ausdauer zu bekommen.

Sehr glücklich ist ferner die Idee, durch passend eingefügte Erläuterungen aus dem Bereiche der Harmonie-Lehre den Unterricht auch nach dieser Seite

anregend und nutzbar zu machen. Doch wird hier das Einschalten einiger kritischen Bemerkungen nöthig: S. 45: Wird ein grosses Intervall „einen halben Ton erhöht“, so heisst es übermässig u. s w. S. 58, Doppelkreuz; dasselbe erhöht nicht „um einen ganzen Ton“, sondern um zwei halbe Töne. Genaue Definition ist hier um so wichtiger, als der Schüler klare Anschauung des Wesens der Enharmonik gewinnen soll. Wann wird endlich einmal die leidige Uebersetzung: dissonirend = übelstimmend (S. 114) aus den Lehrbüchern verschwinden? Ferner ist der einigen Molltonleitern beigefügte Fingersatz nicht zu rechtfertigen, z. B. fismoll melodisch, rechte Hand: *fis*, *gis*, *a*, *h* (2 3 4 1)*) u. s. w.; dieselbe Tonleiter, harmonisch, r. Hand: *fis*, *gis*, *a*, *h*, *cis*, *d*, *eis*, *fis* (2 3 4 1 2 3 1 2); ähnlich ist cis- und gis-moll behandelt.

Nichtsdestoweniger ist das ganze Werk ein gediegenes, und da es auch die Verlagshandlung an einer vorzüglichen Ausstattung nicht hat fehlen lassen, so sei es hiermit auf's Wärmste empfohlen.

Fr. G.

---

*) Wird häufig benutzt. E. B.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Zu 2 Hände.

Eduard Rohde: Die ersten Veilchen op. 36. Breslau, Hientzsch.

Schwierigkeitsgrad: Kuhlau, Sonate op. 55, No. 1. C-dur.

John Field: Rondo in Es-dur, revidirt und mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen von Hans v. Bülow. München, Aibl.

Schwierigkeitsgrad: Beethoven, Sonate 10, No. 3. C-moll.

Zu 4 Hände.

Julius Röntgen: Aus der Jugendzeit. Heft 1. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Primo in der Schwierigkeit von Beethovens Sonate op. 49, Sekundo schwerer.

Antworten.

Herrn Prof. **Thiele-Wehrstedt** in **Genf.** Ist besorgt.

Frl. **A. R.** in **Münster** im Elsass. Sich in der Theorie und Komposition ohne Hilfe des Lehrers, nur vermittelst eines Lehrbuches fortzubilden, dürfte seine Schwierigkeiten haben. Wollen Sie es aber versuchen, so nehmen Sie Marx, „Lehre von der musikalischen Komposition“, 4 Bände, Leipzig, Breitkopf & Härtel. Das Werk kostet 12 Thlr., wird sich aber antiquarisch billiger beschaffen lassen. Für Methodik des Klavierspiels giebt es nur Köhlers: „Systematische Lehrmethode für Klavierspiel und Musik“, Leipzig, Breitkopf & Härtel, erster Bd., Preis 2½ Thlr., oder desselben Verfassers: „Der Klavier-Unterricht“, Studien, Erfahrungen, Rathschläge, Leipzig, J. J. Weber, Preis 1 Thlr. 10 Sgr. Das erstgenannte Werk erschien in zweiter, das andere bereits in fünfter Auflage.

Herrn **Anton Herzberg** in **Moskau.** Vielen Dank für Ihre freundliche Worte. Der Beitrag wird mit kleinen Aenderungen benutzt.

Herrn **Th. Kewitsch** in **Berent.** Was Sie mit Ihrem Musikverein geleistet, zeigt ja von ausserordentlicher Rührigkeit. Wir kommen auf den Jahresbericht noch zurück.

Californ. Demokr. in **San Francisko.** Besten Dank für den Hinweis.

Herrn **F. H.** in **W.** Sie erhalten brieflich Nachricht.

Frl. **Marie Ehmer** in **Memel.** Verbindlichsten Dank.

Anzeigen.

Bekanntmachung.

Preisbewerbung bei der Königlichen Akademie der Künste.

Preisbewerbung der Meyerbeer'schen Stiftung.

Der am 2. Mai 1864 verstorbene Königlich preussische General-Musikdirector und Hof-Kapellmeister Giacomo Meyerbeer hat in seinem unter dem 30. Mai 1863 errichteten und am 13. Mai 1864 publicirten Testament ein Kapital von 10,000 Thalern ausgesetzt, von dessen Zinsen dem Namen „Meyerbeersche Stiftung für Tonkünstler" alle zwei Jahre eine Concurrenz für Studirende der musikalischen Composition, für welche die Mitwirkung der Königlichen Akademie der Künste, insbesondere ihrer musikalischen Section in Anspruch genommen wird, veranstaltet und dem Sieger derselben die Summe von Dreitausend Mark zu einer Studienreise durch Deutschland, Frankreich und Italien ertheilt werden soll. Bei der für das Jahr 1879 hierdurch eröffneten Concurrenz wird jedoch das Stipendium auf „Viertausend fünfhundert Mark" erhöht, wie dies, da im Jahre 1875 der Preis nicht ertheilt worden, im § 11. des Statuts der Stiftung bestimmt wird. Nach der ausdrücklichen Festsetzung des Stifters muss der Concurrent 1) ein Deutscher, in Deutschland geboren und erzogen sein und darf das 28. Jahr nicht überschritten haben, 2) derselbe muss seine Studien in einem der nachgenannten Institute gemacht haben: a. in der bei der königlichen Akademie der Künste in Berlin bestehenden Schule für musikalische Composition, b. in dem königlichen Institut für Kirchenmusik, c. in dem von Professor Stern geleiteten Conservatorium für Musik, d. in der vom Professor Dr. Kullak gegründeten neuen Akademie der Tonkunst, e. in dem Conservatorium für Musik in Köln. 3) Der Concurrent hat sich über seine Befähigung und seine Studien durch Zeugnisse seiner Lehrer auszuweisen. 4) Die Preisaufgaben bestehen in a. einer achtstimmigen Vokalfuge für 2 Chöre, deren Hauptthema mit dem Text von den Preisrichtern gegeben wird, b. in einer Ouverture für grosses Orchester, c. in einer dreistimmigen, durch eine entsprechende Instrumental-Introduction einzuleitende dramatischen Cantate mit Orchesterbegleitung, deren Text den Bewerbern mitgetheilt wird. 5) Die Concurrenten haben ihre Anmeldung nebst den betreffenden Zeugnissen (ad 1. und 2) mit genauer Angabe ihrer Wohnung der Königlichen Akademie der Künste bis zum 1. Mai d. J. auf ihre Kosten einzusenden. Die Zusendung des Themas, der Vocalfuge, sowie des Textes der Cantate an die den gestellten Bedingungen entsprechenden Bewerber erfolgt bis zum 1. August d. J. 6) Die Concurrenzarbeiten müssen bis zum 1. Februar 1879 in eigenhändiger, sauberer und leserlicher Reinschrift, versiegelt an die Königliche Akademie der Künste kostenfrei abgeliefert werden. Später eingehende Einsendungen werden nicht berücksichtigt. Den Arbeiten ist ein den Namen des Concurrenten enthaltendes versiegeltes Couvert beizufügen, dessen Aussenseite mit einem Motto zu versehen ist, das ebenfalls unter dem Titel der Arbeiten selber statt des Namens der Concurrenten stehen muss. — Das Manuscript der gekrönten Arbeiten verbleibt Eigenthum der Königlichen Akademie der Künste. Die Verkündigung des Siegers und Zuerkennung des Preises erfolgt in der am 3. August 1879 stattfindenden öffentlichen Sitzung der Königlichen Akademie der Künste, deren Inspector die uneröffneten Couverts nebst den betreffenden Arbeiten dem sich persönlich oder schriftlich legitimirenden Eigenthümer zurückstellt. 7) Der Sieger ist verpflichtet, zu seiner weiteren musikalischen Ausbildung auf die Dauer von 18 auf einander folgenden Monaten eine Reise zu unternehmen, die ersten 6 Monate in Italien, die folgenden 6 in Paris und das letzte Drittel seiner Reisezeit abwechselnd in Wien, München, Dresden und Berlin zuzubringen, um sich gründliche Einsicht von den musikalischen Zuständen der genannten Orte zu verschaffen. Ferner ist er verpflichtet, als Beweis seiner künstlerischer Thätigkeit an die musikalische Section der königlichen Akademie der Künste zu Berlin zwei grössere Compositionen von sich einzusenden. Die eine muss das Fragment einer Oper oder eines Oratoriums, dessen Aufführung etwa eine Viertelstunde dauern würde, die andere eine Ouvertüre oder ein Symphoniesatz sein. 8) Das Collegium der Preisrichter besteht statutenmässig zur Zeit aus den Mitgliedern der musikalischen Section der Königlichen Akademie der Künste und zwar: den Professoren Grell, Commer, Schneider, Kiel, Dorn, Haupt, Joachim, Bellermann, Blumner, Bargiel, Wüerst, Ober-Kapellmeister Taubert, Concertmeister Ries, den Königlichen Kapellmeistern Eckert und Radecke, sowie ferner aus den Professoren Kullak und Stern.

Berlin, den 25. März 1878.

Der Präsident der Königlichen Akademie der Künste.

Hitzig.

☞ Für die neu hinzugetretenen Abonnenten sind noch einige Exemplare des 1. Quartals dieses Bl. durch die Post oder den Buchhandel für M. 1,50 oder direct von der Expedition für M. 1,75 incl. Porto zu haben.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 9. **Berlin, 1. Mai** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Klavierspielern und Klavierlehrern zur Beherzigung.

Von **Emil Naumann.**

Keine andere Kunst so sehr, als die Musik, bedarf der reproducirenden Künstler; denn in jeder anderen stellt sich das Kunstwerk, von dem Schaffenden unabhängig, dem Geniessenden dar. Wir lesen ein Gedicht, wir sehen eine Statue oder ein Bild, eine Kirche, ein Schloss, die der Künstler entweder selbst schuf und vollendete, oder deren Pläne er wenigstens entworfen und die hierauf nur der Handwerker, höchstens der Kunsthandwerker ausgeführt hat. Anders in der Tonkunst! Hier schafft der Künstler ein Kunstwerk, zu dessen Darstellung abermals der Künstler nothwendig ist. Wir finden freilich hierfür eine Analogie in der Poesie, die zur Darstellung eines Dramas auch des Schauspielers, also des reproducirenden Künstlers, bedarf, aber auch ohne diesen ist das Drama für den Laien geniessbar, er kann es lesen. Wie soll er aber eine ihm vorgetragene Sonate, eine Fuge, ein Rondo, ein Capriccio, ja selbst nur ein Lied ohne Worte verstehen und geniessen, wenn nicht ausser dem Tondichter auch der Tonkünstler es ihm vorführt; namentlich gilt dies im Felde des Klavierspiels. Da nun Jeder sich für befähigt hält, auf dem Pianoforte, diesem so leicht zugänglichen Instrumente, wenn nicht wie ein durchgebildeter Musiker, so doch mit einer gewissen künstlerischen Auffassung Werke unserer Tondichter wiederzugeben, so wird uns die fast epidemische Verbreitung des Klavierspiels erklärlich. Dem Umstande allein also, dass in der Musik der das Kunstwerk Ausführende nicht mit zum Handwerk zählt, sondern einen höheren Rang einnimmt wie in den bildenden Künsten, verdankt die Tonkunst im Felde der Reproduktion so viele berufene und unberufene Jünger; aus gleichem Grunde macht sich in keiner Kunst der Dilettantismus so breit, als in ihr.

In keiner anderen Kunst auch ist der Lehrstand so stark vertreten, als in der Musik, da aber auch hier wieder dieselben Ursachen wirken, so wird auch in keinem zweiten Kunstgebiete von Lehrern so viel gesündigt, wie in musikalischem Felde. Klavierlehrer oder Klavierlehrerin glaubt heut zu Tage Jeder werden zu können, der mit oder ohne Talent einen gewissen Grad von Fingerfertigkeit sich erworben hat. Gerade so wie ein Jeder sich berechtigt glaubt, im Gesange zu unterrichten, der selbst zur Noth ein Liedchen singen kann. — Und doch, wie wichtig wäre es, wenn man sorgfältiger in der Wahl der Lehrer wäre; wenn man endlich dahin käme, seine Kinder nicht mehr dem ersten, besten anzuvertrauen, sondern Männern und Frauen, die einen Begriff von der Hoheit und Würde ihres Berufes haben. — Wie Viele von denen, welchen es gleichgültig ist, eine Beethoven'sche Sonate oder eine Bach'sche Fuge geistlos ableiern zu hören, würden sich schaudernd von einer schlechten Lithographie der Sixtinischen Madonna abwenden; wie Viele, die sogar harmlos ihre sechszehnjährige Tochter einen Offenbach und Genossen spielen hören, würden ihr nimmermehr auch nur einen Blick in einen frivolen französischen Roman gestatten, wie viel weniger noch sie ein zweideutiges Bild copiren lassen; und doch ist Beides im Grunde genommen ein und dasselbe!

Alle diese Uebelstände und noch viele hier verschwiegene, die jeder, der irgend etwas von unserer Kunst versteht, zu Genüge kennt, wären abstellbar, wenn der Klavierlehrer selbst sich als Künstler empfände, wenn ihm daran läge, dass seine hohe Heilige nicht Magdesdienste zu leisten hätte, sondern dass sie auch dem Schüler eben die Heilige bliebe und immer mehr würde, die demselben sein Leben veredelte und verschönte. Dazu ist aber erforderlich, dass, wie gesagt, der Lehrer selbst in vielen Fällen ein anderer sei, der nicht nur das Handwerk seiner Kunst versteht, sondern tief in den Geist, in die Formenlehre und in die Geschichte derselben eingedrungen ist.*) Zunächst und vor allen Dingen wird er natürlich dem Schüler die ersten Elemente der musikalischen Grammatik, sowie eine gesunde Technik beizubringen haben und demselben klar machen müssen, dass es ohne diese Grundlage sündlich und unmöglich sei, ein Kunstwerk darzustellen. Wenn man einem jungen Gemüthe aber die Werke unserer grossen Meister im rechten Lichte zeigt, wenn man ihre Schöpfungen nicht mehr als Etüden für stockende Finger traktiren lässt, sondern sie der allem Guten noch offenstehenden Seele des Schülers als Kunstwerke, als Produkte eines dichterischen Genius zu erschliessen bemüht ist, die wiederzugeben eine Ehre und ein Lohn ist, dann wird mit dem Respekt vor dem Werke auch die Liebe und Hingabe an den Meister wachsen und gedeihen. Und wenn dann der Lehrer es sich angelegen sein lässt, dem Schüler zu zeigen, wie verschieden unter sich die Schöpfer all des Schönen, Grossen und Erhabenen sind, was er zur Darstellung bringen soll, dann wird in ihm auch der Drang erwachen, das Leben der Männer, denen er so viele weihevolle Stunden verdankt, kennen zu lernen, d. h. er wird Einblick verlangen in die Geschichte der Musik und so die Kunst, die er, wenn auch nur als Dilettant, ausübt, von mehr als einer Seite kennen lernen und besitzen wollen.

Und hier bin ich an den Punkt angelangt, zu dem ich zu kommen beabsichtigte. Ich halte es für den Lehrenden wie den Lernenden in der Musik für durchaus geboten und nothwendig, in der Geschichte unserer Kunst, sowie in den Kunstformen, die dieser geschichtlichen Entwickelung ihre Entstehung verdanken, einigermassen zu Hause zu sein. Jenes Ueberhandnehmen falscher Genialität, jenes Verachten der Werke ganzer, wichtiger Epochen der Vergangenheit, sowie das Verwechseln von subjektiver Willkür mit künstlerischer Freiheit, an welchem wir kranken, würde wahrscheinlich ganz verschwinden, wenn all jene jungen, langgelockten Kunstjünger wüssten, auf welchen Wegen die Kunstform entstanden ist, wie sie ein nothwendiges und organisches Produkt des bewussten und unbewussten Schaffens des Genius ganzer Völker und die Arbeit vieler einander die Hand reichender Jahrhunderte ist und wie es den Grössten unter unseren Heroen positiv unmöglich gewesen wäre, einen schönen Gedanken in unschöner oder vernachlässigter Form darzustellen. Sie würden dann aber auch erkennen, wie widersinnig es ist, eine Sonate, eine Suite, eine Fuge oder Variationen, Fantasieen und Konzertstücke unserer grossen Meister Anderen stilgerecht, wirkungsvoll und ergreifend vorzutragen, wenn man weder in die solchen Werken zu Grunde liegende klassische Form, noch in den Geist des Künstlers und der Zeit, welcher er angehörte, eingedrungen ist! Wie bald würden überdies Lehrer und Schüler bei einigen geschichtlichen Vorkenntnissen, mit der Vehrung und Liebe für den Tondichter auch die für das Kunstwerk gewinnen, und wie schnell würden eigne Zuthaten an fremde Kompositionen, die sich Lehrende und Lernende vielfach noch erlauben, verschwinden, mit welcher Pietät würden die Bezeichnungen, die Wiederholungszeichen, die Tempi und Alles, was sonst des Meisters Willen bekundet, beachtet und gehandhabt werden, wenn mit der Kenntniss der Entwickelungsstadien und des herrlichen organischen Aufbaues eines Werkes auch die Achtung vor demselben über den Vortragenden gekommen wäre.

Der ewig junge, frische und liebenswürdige Haydn würde, wenn wir erst zu einem solchen höheren musikalischen Begreifen herangediehen wären, bald den Titel des „alten Papa“ verlieren, der doch, wie man meint, vielfach im alten Zopfe befangen sei; wenn ein jeder seiner Verächter genau wüsste, wie viel Neues er uns in seinen Werken geboten, und statt des Kopfes mit der Allongenperücke, bei deren Schütteln eine Wolke Puders auffliegt, wie sie die Neusten unter den Neuen Händel andichten möchten, würden sie bald das Zeushaupt mit den olympischen Locken sehen, dessen dräuende Bewegung Donner und Blitz bedeutet und das durch sein Stirnrunzeln oder Lächeln die Menschheit zu banger Furcht oder zu höchster Lust erregt und mit sich fortreisst. Und wie mit diesen beiden würde es ihnen mit allen unseren grossen Meistern, sowie mit denen des älteren und neueren Italiens und selbst Frankreichs gehen! — Wo blieben aber dann die grossen Talente der Gegenwart? — Sollen sie um der grossen Alten willen einen untergeordneten Platz in unserer Gunst einnehmen? Keineswegs! Auch sie würden durch die vertiefte Auffassung des vielen Schönen, das sie uns geboten, mittelst eines verständnissvollen Vortrags nach allen Seiten hin gewinnen. Die Freude an den

*) Siehe den Prospekt dieser Zeitschrift.

Leistungen des Genies hindert überhaupt in keiner Weise diejenige an den Gaben des Talents. Geht es uns doch in dieser Beziehung in der Natur fast wie in der Kunst. Wir sind durchaus nicht in allen Stimmungen gleich befähigt, die Alpen zu geniessen oder zwischen ihnen zu wohnen, während wir in solcher Zeit vielleicht gerade dem Zauber eines schönen Mittelgebirges mit seinen beruhigenden sanften Linien und idyllischen Thälern zugänglich sind. So kann man auch nicht täglich sich mit dem Grössten und Höchsten, z. B. dem Homer, dem Nibelungenliede oder den Psalmen beschäftigen, sondern soll auch dem Anmuthigen und Lieblichen seinen Platz neben dem Ueberwältigenden und Erhabenen gönnen. Dass es aber Liebliches und Gutes, Berg und Thal, Wald und Wiese, nicht öde Steppe oder dürre Sandwüste sei, was der Lehrer dem Schüler biete, dazu wird ihn wieder das Studium der Geschichte der Musik bringen.

Ich kann also nur wiederholen, dass ich nur den Klavier-Unterricht für erspriesslich und förderlich für den Lernenden halte, der von einem gebildeten Lehrer geleitet wird, von einem Lehrer, der es ernst mit der Kunst meint. Ich wünschte deshalb wohl, dass bei allen Konservatorien, an denen Musiklehrer gebildet werden, die Geschichte der Musik nicht wie bisher „nur so nebenbei" getrieben würde, so dass es in das Belieben der Konservatoristen gestellt bleibt, ob sie an dem Unterricht theilnehmen wollen oder nicht, sondern dass der Geschichtsunterricht, (wie z. B. in Dresden) an allen Musikschulen obligatorisch würde. Die künftigen Lehrer und Lehrerinnen müssten zu ihrem eigenen Besten genöthigt sein, die betreffenden Vorlesungen zu besuchen, und diese wiederum müssten nicht nur geschichtliche Daten, sondern auch die Darstellung der Entwickelung der Kunstformen und zwar eine Schilderung und Analyse ihrer allmäligen Ausbildung zu dem, was sie heute sind, zu ihrem Gegenstande machen. Von gebildeten Lehrern aber würde eine Generation von Schülern erzogen werden, bei deren Leistungen man keine gemischten Gefühle mehr, sondern eine reine Freude empfinden würde. Welches schlechte Zeugniss geben wir schon unserer Kunst durch die Voraussetzung, auch der ungebildete und ganz einseitig entwickelte Mensch könne darin etwas leisten. Nur daher erklären sich die längst widerlegten Mährchen von einem Mozart, der in der Musik wunderbar begabt, im Leben aber ein Kind gewesen. Mozart, wie alle unsere grossen Meister, war fast ein ebenso tiefer, bedeutender und reiner Mensch, als grosser Künstler, und auch jenen muss man kennen und liebevoll in's Herz geschlossen haben, wenn man diesem ganz gerecht werden soll.

Giebt es systematisch eine Molltonleiter?

Von Professor **Flodoard Geyer.**

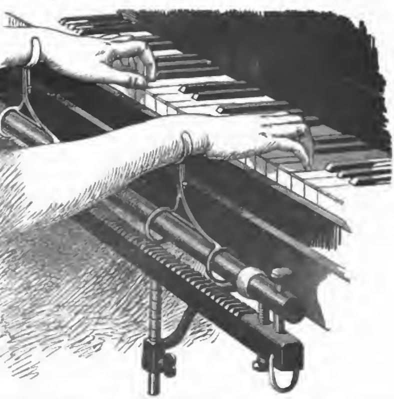
Zu den Fragen in der Kompositionslehre, welche haben Parteien finden lassen, von denen die eine sie auf diese, die andere auf andere Weise aufgefasst und beantwortet wissen will, gehört auch die über die Molltonleiter. Die Einen nehmen in steigender Richtung *a h c d e f gis*, die Anderen *a h c d e fis gis*, in fallender Richtung bald *a g f*, bald *a gis f* an. Eine Wiederlegung der einen Ansicht durch die andere ist unzulässig: beide haben Recht und ich werde versuchen, sie zu vermitteln und historisch begründen. Die Kompositionslehre, dies ist voranzuschicken, muss durchgehend einen zwiefachen Gesichtspunkt in das Auge fassen, nämlich den melodischen einerseits, den harmonischen andrerseits. Jede musikalische Gestaltung hat diese beiden Seiten. Die Kunstlehre muss daher in der Erklärung auf sie Rücksicht nehmen, sonst wird sie einseitig.

Es ist kein noch so unbedeutendes Tonstück, das nicht Stimmen hätte, die einerseits übereinander d. h. harmonisch und andrerseits nebeneinander d. h. melodisch liegen. Die Molltonleiter kann hiernach zunächst eine Melodie sein, ganz unabhängig von jeder Harmonie. Als solche kann sie sich bald mehr bald weniger der Durtonleiter nähern, je nachdem sie sich aus dem Schmerzlichen, Weichen oder Herben, was im Mollgeschlecht liegt, nach dem Lichten und Fröhlichen des Durgeschlechts hinwegsehnt und hinwegbewegt. So heisst die Folge auf der Dominante *e* steigend unendlich oft *e fis gis a* ganz wie das Durtetrachord und man könnte diese Tonleiter (mit Hauptmann in Leipzig) Molldurtonleiter nennen. Denn für Moll spricht immer noch die kleine Terz, für Dur die grosse Sexte. Fallend dagegen heisst (ebenfalls auf dem Akkorde der Dominante *e gis h*) die Tonleiter nicht minder häufig *a gis f e*, auch wenn die Unterdominante *d f a* mit ihrem *f* ganz und gar nicht in der Begleitung auftritt, wovon weiter unten die Rede sein wird. In diesem Falle springt das *f* gern abwärts nach *gis* zurück, gleich als scheute es sich vor dem herben Schritt nach der übermässigen Secunde aufwärts. Dass in fallender Richtung die Tonleiter dies *gis* häu-

fig in *g* verwandelt, findet statt, wenn nicht grade mit dem Leiteton von *a* geschlossen zu werden braucht. Die Tonleiter kann, wenn sie auf der Tonica oder deren Dreiklang auftritt, recht gut des *gis* und hiermit der herben Tonstufe von *gis* zu *f* entbehren. Ein Blick in beliebige Werke der Kunst wird dies, wie es hier entwickelt wird, veranschaulichen. Die Molltonleiter heisst da bald so bald so, je nachdem es dem Komponisten um das Herz war. Man sehe die Ouvertüre zu Don Juan und wird auf dem d-moll-Dreiklange aufwärts gehend *b cis*, abwärts *c b* finden. Man kann nicht behaupten, dies sei nicht die Tonleiter, sondern es sei irgend eine Melodie, denn jede stufenweise geführte Tonfolge muss zu den leiterartigen gezählt werden. Wo ist nun hier das System, da alle Arten der Tonleiter untereinander geworfen vorkommen? Das System ist eine Chimäre, wenigstens von dem melodischen Gesichtspunkte! Gehen wir nun zweitens auf den harmonischen Lehrpunkt über! Die drei der Begleitungskunst wesentlichsten Akkorde sind die Tonica *a c e*, die Oberdominante *e gis h* und die Unterdominante *d f a*, und man bedarf ihrer, um eine vollständige (zusammengesetzte) Kadenz zu machen. Zunächst ist also der Ton *gis* unentbehrlich, da er als Terz der Dominante den Schluss des Tonstückes oder dessen Wendung nach der Tonica bilden muss. Wollten wir nun weiter zu dem *gis* das *fis* in die Tonleiter aufnehmen, so wäre keines der genannten drei Grundelemente der Begleitung geeignet, ihn zu begleiten, indem er in ihnen nicht vorkommt. Da sich nun die beiden Tongeschlechter dur und moll durch den Akkord der Oberdominante *e gis h* nicht unterscheiden, sondern dieser in beiden gleich ist (denn man kann durch *e gis h* sowohl nach a-dur als nach a-moll übergehen), so ist der Akkord der Unterdominante zu der Unterscheidung der Tongeschlechter nothwendig. Sie ist nämlich in dur gross, in moll klein. Hiernach also muss f in die Tonleiter aufgenommen werden, da *fis*, als harmonischer Ton, nur mit der Unterdominante, wie sie in dur erscheint, begleitet werden könnte, sonst aber von harmonischem Gesichtspunkt ganz untauglich wäre. So besteht demzufolge die Tonleiter aus sämmtlichen in den Dreiklängen *a c e e gis h d f a* vorkommenden Tönen: *a h c d e f gis*. In dem bisher Gesagten nun sind die Gesichtspunkte angegeben, aus denen die Wandelbarkett der Moll-Tonleiter zu erklären ist. Es ist kein Grund vorhanden, einseitig den einen oder den andern Punkt als alleinigen, richtigen aufzufassen und für diese oder jene Art der Tonleiter Partei zu nehmen. Denn wir fragen, inwiefern ist es denn in dem Systeme der Musik begründet, allein von der Harmonie auszugehen und von ihr aus die Tonleiter aufzubauen, da nicht sie, sondern vielmehr die Melodie das erste Element der Musik gewesen ist? Offenbar würde der Streit hierauf auslaufen, zu entscheiden, was richtiger ist, ob Harmonie oder Melodie, wobei kein Ende, wenigstens kein genügendes zu finden ist, als dass wir die beiden Standpunkte, jetzt den melodischen, jetzt den harmonischen festhalten. Was beiläufig die Uebung der Melodie auf dem Piano, der Violine und sonst betrifft, so möge man, damit das Ohr nicht unnütz gepeinigt werde, immerhin den Schülern aufwärts *fis gis*, abwärts *g f* einlernen. Da es jedoch ganz gleich ist, mit welchen Tonreihen er sich beschäftigt, wenn er nur übt und lernt, so kann dazu die Dur-Tonleiter ausreichen. Bemerkenswerth ist noch, dass wenn der Schritt der übermässigen Sekunde noch so sehr gerechtfertigt erscheint, es dennoch scheint, als fürchteten ihn die Komponisten, besonders in den übrigen Stimmen (Bass, Tenor, Alt) als schwierig, herb. Nun endlich komme ich noch auf die geschichtliche Seite dieser Frage, welche den letzten Ausschlag giebt. Wer mit den Kirchentonarten vertraut ist, der wird wissen, dass es in ihnen eine Tonart giebt welche in ihrer Leiter die grosse Sexte hat, dies ist die dorische Tonart; und ferner, dass es eine solche giebt mit der kleinen Sexte, dies ist die aeolische Tonart. Nehmen wir, um nach der Weise der modernen Musik den ihr zum Schlusse nothwendigen Dominantschluss zu machen, den Leiteton zu den dadurch entstehenden Tonfolgen, so ergeben sich beide Arten der Moll-Tonleiter. Da abwärts der Leitton nicht nothwendig ist, weil nicht unmittelbar geschlossen wird, so entsteht in der aeolischen Tonart *g f*, in der dorischen *g fis*, eine Tonleiter, die heutzutage nicht mehr vorkommt, gleichwohl aber möglich ist, da sie geschichtlichen Grund hat. Auch von harmonischem Gesichtspunkt kann man annehmen, dass das aeolische Geschlecht das äusserste Ende des Moll, das dorische dagegen mehr nach Dur zuliegt, da das erste in dem Unterdominanten-Akkorde die kleine, das andere in eben demselben die grosse Terz hat. So rechtfertigt sich unsre Ansicht also auch geschichtlich und kommen wir auf folgendes Ergebniss: Keine von den drei angeführten Moll-Tonleitern ist die allein richtige oder etwa dem Systeme entsprechende, alle sind möglich und zulässig und treten fortwährend neben einander auf. Wegen des Reichthums und der Wandelbarkeit der Moll-Tonleiter erklärt es sich nun noch, wesshalb das Mollgeschlecht von den Komponisten durchweg beliebt ist. Es ist das reichste Geschlecht, denn es können je nach dem Sinne der Komposition in der Tonleiter *f* und *fis*, *g* und *gis* zur Anwendung kommen.

Bohrer's automatischer Klavier-Handleiter.

Bohrer's automatischer Handleiter, eine der geistvollsten und zweckmässigsten Erfindungen zur Erzielung der richtigen, ruhigen und schönen Handhaltung, durch welche allein ein gutes legato beim Klavierspiel erzeugt werden kann, gewinnt immer mehr Verbreitung und Anerkennung. Die hervorragendsten Künstler und Pädagogen haben sich über die Zweckmässigkeit desselben lobend geäussert, viele Musikinstitute und Musiklehrer bedienen sich seiner als unfehlbares Mittel, um den Schüler vor unrichtigem Ueben zu bewahren; die Herren Louis Köhler und Karl Reinecke haben sogar schon technische Uebungen für die Benutzung des Handleiters geschrieben und dadurch zugleich die Wichtigkeit, ja Unentbehrlichkeit desselben gekennzeichnet. Ich habe in letzter Zeit die Nützlichkeit des Handleiters vielfach zu erproben Gelegenheit gehabt, und habe als Fingerübungen meine „Technische Grundlage des Klavierspiels" und die „Technischen Uebungen für den Elementar-Klavier-Unterricht" benutzt. Es hat sich dabei herhausgestellt, dass sich sämmtliche Uebungen dieser Werke, die Uebungen mit stillstehender Hand, Unter- und Uebersatzübungen als Vorübungen zum Tonleiterspiel, das Spiel der gebrochenen Drei- und Vierklänge mit den Spreiz- und anderen Vorübungen, das staccato aus dem Fingergelenk u. a. mit der grössesten Leichtigkeit vom Schüler ohne besondere Hülfe des Lehrers ausführen lassen, wodurch dieser die beruhigende Gewissheit erlangt, dass alles in der Lektion in Bezug auf richtige Handhaltung Gelehrte und Geübte zu Hause vom Schüler auch wirklich in der rechten Art weiter geübt werden kann. Ein kleiner, leicht zu beseitigender Mangel hat sich bei Benutzung des Instruments herausgestellt. Beim Tonleiterspiel durch drei und vier Oktaven muss die Hand die richtige Lage, welche sie bei den Fünffingerübungen und beim Tonleiterspiel durch eine Oktave inne hatte, durch alle Oktaven bewahren. Nur dadurch allein wird der Anschlag überall zu gleicher Kraft und Sicherheit ausgebildet werden können. Häufig geschieht es nun, dass die Finger, während die rechte Hand in einer tieferen, die linke in einer höheren Oktave sich befindet, anstatt parallel mit den Tasten zu liegen, dieselben in einem Winkel durchschneiden. Zur Erzielung einer richtigen Handhaltung habe ich nun in meinen Studienwerken folgende Uebungen — und ich glaube annehmen zu dürfen zum ersten Mal — aufgestellt. Der Daumen der rechten Hand wird auf den ersten Ton einer tieferen, der der linken auf den letzten Ton einer höheren Oktave gesetzt, dann eine Tonleiter — am besten mit Unter- und Uebersatzübungen — vorläufig nur durch eine Oktave gespielt, wobei der Handgelenkknöchel etwas heraustreten wird.



Bei dieser Uebung nun verhindert der Handleiter nicht den Fehler der unrichtigen schiefen Haltung der Hand, weil der obere Theil der Handgelenkstützen beweglich ist. Wäre dies nicht der Fall, sondern wäre derselbe auf die Stützstange festgeschraubt, so könnte sich auch diese so wichtige Uebung mit Erfolg ausführen lassen.

Diejenigen, welche sich für den Handleiter interessiren, können denselben in meiner Wohnung — In den Zelten 13 — zwischen 1 und 2 Mittags in Augenschein nehmen. E. B.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 27. April.

Ein neues Oratorium „Golgatha" von **Adalbert Ueberlée** gelangte am Charfreitag durch den unter Leitung des Komponisten stehenden Gesangverein „Dorothea" in der Dorotheenstädtischen Kirche zur Aufführung. Der Text, von Adalbert Ueberlée nach dem biblischen Vorgange behandelt, lehnt sich theils eng an die Worte des „Neuen Testaments", theils bringt er die dort nur angedeuteten Empfindungen zu breiterer dichterischer Ausführung. Geschickte, gegensätzliche Anordnung, reine Verse, die sich oft zu poëtischem Schwunge erheben, Chöre der wilden, römischen Krieger, der fanatischen, höhnenden Priester und der klagenden Weiber bieten eine Mannigfaltigkeit der Stimmungen, wie man sie sich kaum geeigneter als Grundlage für die musikaliche Gestaltung

denken kann. Die Haltung des Textes, welcher, mit Ausnahme einiger Choräle, betrachtende und schildernde, den Gang der Handlung unterbrechende Chöre ausschliesst, war für die musikalische Darstellung massgebend, sie neigt sich überwiegend dem Dramatischen zu. Für kunstvolle, dramatische Gestaltung der Chöre, Ensemblesätze und Arien zeigt nun der Komponist entschiedene Begabung, für jede Stimmung steht ihm der treffendste Ausdruck zu Gebote und die glänzenden Farben des geschickt behandelten Orchesters verleihen den Tongemälden erhöhten Reiz. Wir halten den ersten Theil des Oratoriums für den bedeutenderen. Die Choral-Motette über „Herzliebster Jesu“ für Frauenchor und eine Solostimme ist von ergreifender Wirkung und giebt zugleich Zeugniss von des Komponisten hervorragendem Können, von seiner vollkommenen Beherrschung der strengen Formen, von seiner Befähigung für keusche, echt kirchliche Ausdrucksart. Der darauf folgende Chor römischer Krieger, die um die Gewänder der zu Kreuzigenden würfeln, ist sehr charakteristisch gehalten. Ganz überraschend wirkt nun auf diesen wilden Chor der ironische Gruss der Priester: „Sei gegrüsset lieber Judenkönig,“ und der Chor des höhnenden Volkes: „— Hilf dir selber — steig' herab vom Kreuze.“ Da Hohn und Ironie dem Ausdruckvermögen der Musik fern liegen, so charakterisirt der Komponist dies, von dem ernsten, kirchlichen Styl der bisherigen abweichende Element durch moderne, sinnliche Haltung, dadurch zugleich das Wesen der Kinder der Welt kennzeichnend, nachdem er vorher so glücklich den Ton für die Kinder Gottes getroffen. Der kunstvoll aufgebaute Schlusschor bildet zwar einen recht wirkungsvollen Abschluss des ersten Theiles, bewegt sich aber fast durchweg in sehr hoher Tonlage, dass selbst hervorragende Gesangskräfte eine vollkommene Ausführung kaum ermöglichen dürften.

Der zweite Theil tritt uns nun in etwas zu weltlichem Gewande entgegen. Für einen so hochkirchlichen Text muss sich der musikalische Ausdruck anders, ernster, würdiger gestalten, als es hier der Fall ist. Dass der Komponist dies versteht, hat er zu wiederholten Malen bewiesen, sein Können und Empfinden befähigen ihn zur Gestaltung eines stylvollen Kunstwerkes auf kirchlichem Gebiete. Warum entäussert er sich hier dieses Vortheils? Der Sprung in die Oktave und darauf in die Sexte zu den Worten „unerhörte Qual“ wirkt rein opernhaft. Nicht minder die Arie der Magdalena und die an und für sich sehr interessante Scene: das Gericht, in der Windesbraut und Donner, Blitz und Regen zu äusserst treffendem malerischen Ausdruck gelangen, der aber an dieser Stelle zu grell wirkt. Sehr wohl ist dem Komponisten Alles gelungen, was er dem Heiland in den Mund legt bis auf die letzte Stelle: „Es ist vollbracht,“ bei welcher die Stimme von h zu e aufsteigt. Die Stimme Eines, dessen Lebenslicht verlischt, wird naturgemäss sinken, und dies muss auch durch das Fallen des Melodietones veranschaulicht werden.

Es ist viel dagegen gesprochen worden, die Worte Christi durch eine Person singen zu lassen, weil, wie Mor. Hauptmann mit Recht bemerkt, „es mit jeder repräsentirenden Persönlichkeit an Christi statt gar zu misslich aussieht — es leidets nicht wohl, dass man durch Komponist und Sänger an einen Nadori, Azor u. dergl. erinnert wird. Ganz anders ist es für Chorgesang, da kann jeder gelten, weil es dann nur ein Anführen der Worte, nicht ein Selbstsprechen bedeutet und das Gefühl ist dann des anführenden.“ Es ist dies in der That viel wirkungsvoller, reiner, erhabener, wie Spohr in seinem Oratorium „des Heilands letzte Stunden“ und Mendelssohn im „Paulus“ bewiesen haben. Man denke sich ausserdem die Wirkung, wenn eine solche Parthie Gottes oder Christi an einen schlechten oder auch nur mittelmässigen Tenor oder Bass kommt. Glücklicher Weise war dies bei der besprochenen Aufführung nicht der Fall. Der Sänger des Christus, Herr Hofopernsänger Ernst war von erster Güte und brachte das Uebersinnliche recht wohl zum Ausdruck. Um die vorzügliche Ausführung der Soli machten sich, ausser dem Genannten, noch die Königl. Hofopernsängerin Frl. Schell, Frl. Schmidtlein und der Königl. Hofopernsänger Herr Fricke verdient. Der Chor sang mit Lust und Liebe, wurde nur zu häufig durch die täppische Hand des zu stark begleitenden Orchesters zurückgedrängt und in seiner Klangwirkung beeinträchtigt.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Soeben erschien im Verlag von B. Oppenheim hier ein neues, interessantes Werk von Emil Naumann: Darstellung eines bisher unbekannt gebliebenen Stylgesetzes im Aufbau des klassischen Fugenthema's. Dieses Gesetz wird allen, welche von Naumann's Werk Kenntniss genommen, fast selbstverständlich erscheinen, und doch ist es vorher noch von Niemandem erkannt und dargestellt worden. Geistvoll und klar, von schärfster Beobachtung und gründlichsten Studien zeugend, wird das Werk, wir sind davon überzeugt, Aufsehen erregen, und von der musikalischen Welt freudig begrüsst werden. Eine ausführliche Besprechung desselben bringt eine der nächsten Nummern dieser Zeitschrift.

— König Oskar von Schweden hat einen grossen Gesang mit Chor, Tenor- und Bariton-Soli unter dem Titel „Upsalas Erinnerungen“ verfasst, wozu Ivan Hallström die Musik geschrieben hat. Diese Dichtung ist kurz vor der Abreise des Königs nach Deutschland in Gegenwart des Königs und des ganzen Hofes in Upsala im Studenten Gesangverein „Orphe-Knaben“, dem sie auch dedicirt ist, zum Vortrag gelangt und hat gerechtes Aufsehen erregt. Die Dichtung zerfällt in drei Abtheilungen: 1) Alt-Upsala, 2) Die Domkirche und 3) Im Odinshain. Der Kam-

merrath Emil Jonas ist vom König von Schweden autorisirt worden, diese neue Dichtung ins Deutsche zu übersetzen.

— Seine Hoheit der Herzog von Meiningen hat dem Hrn. Hofkapellmeister Emil Büchner daselbst das Ritterkreuz des herzogl. Sachsen-Ernestinischen Hausordens und dem Hrn. Konzertmeister F. Fleischhauer das Verdienstkreuz d. O. für Kunst und Wissenschaft verliehen.

— Im dritten philharmonischen Konzert zu London erntete Ignaz Brüll mit dem Vortrage des Schumann'schen Konzerts allseitige Anerkennung.

— Herr Arnold Krug ist von der Königl. Akademie der Tonkunst in Rom in Anerkennung seiner musikalischen Tüchtigkeit zum Maestro compositore ernannt worden. Dieser Titel ist die höchste musikalische Würde, welche in Italien von praktischen Tonkünstlern erlangt werden kann. Herr Krug erhielt bereits im vorigen Jahre den Meyerbeerpreis von 5400 Mk. von der Königl. Akademie der Künste in Berlin, und war vorher schon 1869 von der Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M. und 1871 von der Redaktion der musikalischen Gartenlaube (op. 4· Fünf Stücke in Walzerform für Pianoforte zu 4 Händen) preisgekrönt worden.

— Die kürzlich zur Ausgabe gelangten revidirten Statuten des Konservatoriums für Musik in Dresden geben ein erfreuliches Bild von der neuen Organisation und den erhöhten Zielen, welche sich jetzt dieses Kunstinstitut gestellt hat. Dasselbe zerfällt in 1) Instrumentalschule (Klavier, Orgel, Streich- und Blasinstrumente); 2) Musiktheorieschule (Harmonielehre, musikalische Theorie und Musikgeschichte); 3) Gesangschule (Chorgesang in drei Stufen, Sologesang und italienische Sprache); 4) Theaterschule (für Oper und Schauspiel; Gesang, Deklamation, mimisch-plastische Uebungen, Darstellungskunst und frazösische Sprache); 5) Seminar (musikalische Pädagogik verbunden mit selbstständiger Unterrichtsertheilung). Die Ausstellung von Censuren (Mitte Dezember, Anfang April und Juni), sowie von Jahreszeugnissen sind unstreitig ein förderndes und anregendes Mittel zur fleissigen Ausübung der künstlerischen Studien. Die ganze Organisation zeigt überhaupt eine straffe, jede Lässigkeit verbannende Disciplin. Diejenigen Schüler, welche den für Aufnahme im Konservatorium gestellten Bedingungen nicht entsprechen, finden in der mit demselben verbundenen Vor- und Nebenschule die nöthige Vorbereitung. Die ausserdem dazu gehörige Elementarschule (für noch gänzlich Ungeübte zum Unterricht vom allerersten Anfange an) ist zugleich die Uebungsschule für die sich dem Lehrberufe widmenden Schüler des Konservatoriums. Das Hauptunterrichtsjahr beginnt mit 1. September und endet mit 15. Juli. Mus. Wochen-Bl.

— Der König von Belgien hat die Widmung einer Fest-Ouvertüre von Ferdinand Hummel angenommen.

Paris. Die Gebrüder Heugel, als Verleger, lassen in diesem Augenblick bei Morris für die „Allgemeine Ausstellung" einen Musiknoten-Druck ausführen, wie er bis jetzt noch nicht erschienen ist. Dieselben ediren nämlich in Majuskel-Schrift von 10 Centimeter Höhe auf Holzplatten eine zweite Auflage der „50 tableaux de ecture musicale d'Edouard Batist", anwendbar für alle Unterrichts-Systeme. Diese „tableaux" werden ausgeführt in einer Höhe von 2 Metern und in einer Breite von 1¼ Meter auf Pergamentpapier von Montgolfier und sind vornehmlich bestimmt zu dem Klassenunterricht in Lyceen, Pensionaten, Musikschulen etc. Der Druck ist so klar und so gross, dass mehr als 100 Schüler und Schülerinnen zugleich ihre „lecture musicale" vornehmen können.

Wien. Das Standbild Beethoven's von Zumbusch, dessen Guss vor wenigen Tagen in der Erzgiesserei des bekannten Industriellen Tourbain vollendet worden, geht heut nach Paris ab, wo es eine der Hauptzierden der österreichischen Abtheilung auf der Weltausstellung bilden wird. Der Guss ist so vorzüglich gelungen, dass der Gestalt die volle Unmittelbarkeit gewahrt ist, und sie erscheint, als ob sie durch die Hand des Künstlers ohne alle Vermittlung in Erz gebildet worden. Alles Detail erscheint in der Durchbildung des Antlitzes und der scharfen Individualisirung der Hände beibehalten. Indem man das Erz mit einer Mischung von Oel und Graphit überzog, erhielt das Ganze einen äusserst wohlthuenden, in's Graue spielenden Ton. Der augenbeleidigende Glanz, den unsere meisten Erzbilder tragen, wenn sie frischweg aus der Hand des Ciseleurs kommen, ist dadurch vollständig beseitigt.

Wiesbaden. In der ersten Hauptprüfung der Becker'schen Musikschule gelangte Fr. Abt's Rothkäppchen, ein Cyklus von neun durch Deklamation verbundenen Gesängen für Solo und dreistimmigen Frauenchor zur Aufführung. Mit grossem Fleisse hatte Herr Becker das Werk mit seiner Gesangschule zu der Osterprüfung einstudirt, und der Eindruck desselben war ein so befriedigender, dass das Publikum den Wunsch äusserte, Herr B. möge das Werk in nächster Zeit noch einmal zur Aufführung bringen. Der Klavierpart wurde von Fräulein Quény, einer talentvollen Schülerin der Musikschule, mit grosser Sicherheit gespielt.

Bücher und Musikalien.

August Reissmann, Klavier- und Gesangschule für den ersten Unterricht. Leipzig, Siegel, 2 Theile.

Es ist längst in unserer jetzigen Klavier-Periode der Krebsschaden erkannt: das Klavier macht weniger musikalische Naturen leicht unmusikalisch. Da der fertige Ton gegeben ist und nicht unmittelbar die Kontrole des Gehörs herausfordert, meint der Schüler, dessen Aufmerksamkeit überdies von dem Anschlagsapparat, der Notenschrift und sonst in Anspruch genommen ist, häufig bewusst oder unbewusst: es sei

genug, wenn er für die Note vorn das Hölzchen träfe, — ohne auch nur in den Kasten hineinzuhorchen, wie das klingt, ohne oft auch nur zu wissen, (notabene, ohne darauf bezügliche rechtschaffene Unterweisung) dass Finger und Taste keine sich angreifenden Feinde, sondern verschmelzende Einheit, Taste: verlängerter Finger, — Finger: verlängerte Taste, — wirklich darstellen müssen. Soll doch auch der Tastenton singend sein! Dagegen appellirt der Gesang in Tonerzeugung und Ausdruck unmittelbar an das ästhetische Gefühl, schärft und erhöht es, — und gerade in reger, unaufgeforderter Sangeslust seiner kleinen Schul- und Volksweisen offenbart das Kind musikalischen Sinn, den die officiellen, die Mode begehrenden Klavier- und Uebungsstunden so oft übertünchen und vernichten. Natürlich wird den besonderen Vorzügen der beiden Disciplinen kein Abbruch gethan. Der Blick schweift oft in die Ferne, und das Gute liegt so nah, — wie nahe liegt hier der Gedanke, beide Fächer beim Unterricht zu vereinigen! — Dem Verfasser, der auf mannigfaltigen Gebieten der Tonkunst grösste Verdienste sich erworben hat, gebührt das neue, unstreitbare: die verschwisterte Methode in vorliegendem Werke, nachdem er vor Jahren bereits ohne Nachfolge anderwärts die Frage angeregt, ausführlich und höchst plan- und stufenweis dargelegt zu haben. Ein Vorwort betont, dass die Verbindung mit dem Gesange auch den trocknen technischen Studien einen gewissen Reiz verleiht und dadurch ihre gar leicht musik- und geisttödtende Wirkung aufhebt, ferner die Nothwendigkeit der eingehendsten Pflege beim ersten Musikunterricht entkräftet die falsche Anschauung, wonach nur besonders begabte Stimmen für den Gesang zu erziehen seien, bezeichnet jedes Organ bildungsfähig und anscheinenden Mangel an Stimme und musikalischem Gehör als Folge vernachlässigter Ausbildung, beweist ausserordentliche Erfolge selbst bei weniger günstig organisirten Stimmen durch eine Reihe bedeutender Sänger und Sängerinnen, und fordert auf, jedem Organ und wäre es auch das ungünstigst construirte, die Kunst des Gesanges zu vermitteln, unbekümmert darum, ob auch die höchsten und letzten Ziele zu erreichen sind. Singen sollte eben Jeder lernen, auch wenn nicht vorauszusehen ist, dass er auch Andern, nicht nur sich selbst, künstlerische Freude und Erhebung damit zu bereiten befähigt wäre. Der weitere Einwurf: dass mit dem eigentlichen Kunstgesange erst nach der Mutation begonnen werden dürfe, erfährt seine Widerlegung: dass man überhaupt nie anders als kunstgemäss, d. h. mit guter Tonbildung, korrekter und deutlicher Aussprache, sinngemässem Athemholen und dadurch bedingtem guten Vortrage singen müsse, auch auf dieser untersten Stufe. Darüber zu wachen, sei Aufgabe des Lehrers. Die Verwendbarkeit der Schule dürfte auch bei denjenigen Lehrern, welche die Anschauung von der Nothwendigkeit der Verknüpfung des Gesang- mit dem Klavierunterricht nicht theilen, ausser Frage stehen, da alle enthaltenen Lieder und Gesangübungen zugleich Klavierstücke und Klavierübungen sind und früh den Schüler an sinngemässes Phrasiren anleiten.

Als weiteres willkommenes Hülfsmittel für die musikalische Erziehung ist der Formenlehre eine grössere Beachtung geschenkt, als sonst der Fall zu sein pflegt, und sind zum Schlusse Uebungen im Transponiren, Präludiren und Moduliren gegeben. — Eine ausführlichere Angabe des Inhalts kann hier nicht statthaben, — derselbe führt im ersten Theile von Uebungen in 5 Tönen, der Taktarten, Vorzeichnung, Legato- und Stakkatospiel, von Akkorden, Erweiterung des Fingersatzes zu mannichfachen ausgeprägten Musikformen, lehrt die Verzierungen, den Begriff Tonart, die chromatische Tonleiter und schliesst mit G-dur ab. Der zweite Theil führt sämmtliche Dur- und Moll-Tonarten mit bezüglichen Uebungsstücken und gesteigerten Aufgaben ein. Wie bei allen Schulwerken wird es Pflicht des Lehrers sein, neben dem gegebenen Uebungsmaterial, das hier, so zutreffend in sorgfältigster Wahl, doch nur kurz gefasst sein kann, analoges nach freier Wahl aus der Gesammtliteratur zu verwenden. Denn es ist mit dem blossen Kennenlernen eines einzelnen Beispiels in einer zu erlangenden Fertigkeit anders, als mit einem einmalig einzuprägenden Gedächtnissstoff. Das solide Fortschreiten im Spiel erfordert auf allen Stufen gute Gewöhnung und demgemäss zur Abwehr der Ermüdung, zur Anregung erweiterten und reichhaltigen Uebungstoff.

So möge der Wunsch des geehrten Autors in Erfüllung gehen: das Werk erfülle seinen Zweck, dem Gesang wiederum neben der Instrumentalmusik seinen Ehrenplatz im Hause zu sichern! —

Albert Orth, Klavierstücke, op. 1 Kopenhagen, Lose's Buch- und Musikhandlung,

verdienen als ein Erstlingswerk, das jedenfalls ein gewohntes Durchschnittsmass überragt, Beachtung. Zwar ist keine scharf ausgeprägte Individualität, sondern in charakterischer Gestaltung der Ansatz und Wille dazu erst vorhanden, — jetzt noch dürften Mendelsohn und Niels-Gade die Signatur des Inhalts sein, — aber die Schreibart ist klaviergemäss, und die Stücke klingen gut, besonders die 3 ersten. Die Musik entbehrt der Tiefe, sie steht daher auf irdischem Boden, ein Erguss der Schaffensfreude und sich genügen lassenden Tonspiels.

G. Br.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Ferd. Hiller: Trois Ghasèles op. 54, No. 1. (Berlin, Schlesinger).
Schwierigkeitsgrad: Chopin, Walzer No. 8. As-dur.
Ferd. Hiller: Marcia giocoso, Berlin, Schlesinger.
Schwierigkeitsgrad: Beethoven, Trauermarsch aus op. 26.

Xaver Scharwenka: Staccato-Etude op. 27, No. 3. Berlin, Simon.
Schwierigkeitsgrad: Chopin, Etude ges-dur No. 5. (schwarze Tasten).

Winke und Rathschläge.

Einem Anfänger ein schlechtes Instrument zum Ueben geben, ist ebenso, als wollte man dem Kinde, welches anfängt, schreiben zu lernen, schlechtes Papier, eine schlechte Feder und schlechte Dinte darreichen.

Oberflächlicher Unterricht an Anfänger ertheilt, rächt sich gerade so, wie es sich rächen würde, wollte man ein mehrstöckiges Gebäude auf Flugsand bauen. Man merke sich: Die breiteste technische Grundlage ist dem Schüler ebenso nöthig, wie solide Grundmauern einem Gebäude.

Franz Heinrich.

Was man lehren soll, können Viele lernen, aber wie man es lehren soll, das hat sich bei mir nur dadurch gefunden, dass ich mich immer mit grosser Liebe und stetem Nachdenken der musikalischen Ausbildung der Schüler und ihrer geistigen Entwicklung überhaupt von ganzer Seele widmete. Fr. Wiek.

Anregung und Unterhaltung.

Die Stimme Gottes.

Die Frage, wie die Stimme Gottes auf musikalische Weise versinnlicht werden könne, ist von verschiedenen Tonsetzern verschieden in ihren Werken beantwortet worden und haben die Musikgelehrten sich verschieden darüber ausgelassen. Meine Ansicht hierüber ist folgende: Da die menschliche Vorstellung des Uebersinnlichen begrenzt ist, indem sie nur wieder durch menschliche Mittel zur lebendigen Aeusserung gelangen kann, so ist es im Grunde gleichgültig und zufällig, ob wir uns Gott durch diese oder jene Stimme redend und demgemäss auch singend denken, also beispielsweise, ob durch die eines ehrwürdigen, bärtigen Mannes oder durch die eines feurigen Jünglings oder endlich durch die einer geweiheten Jungfrau. Wir erreichen es nicht, Gott wie er ist, darzustellen, sondern sind und bleiben, was wir sind, Menschen; Menschen mit menschlicher Vorstellung, mit menschlicher Darstellung. Nur das Eine verlangt die Einbildungskraft mit Recht, dass der Eindruck ein erhabener, reiner, die musikalischen Mittel ungetrübt, nach unseren Begriffen, wenn sie nun einmal nicht vollkommen sein können, doch jedenfalls möglichst vollkommen seien, dass der Sänger nicht unrein singe oder gar üble Angewohnheiten, z. B. Anstossen mit der Zunge u. dergl. an sich trage. Auch an den Christus der Passionsmusiken erheben wir gleiche Ansprüche möglichster Vollkommenheit, wenn nicht das Bild von dem Gottmenschen verwischt werden soll. Ich würde daher einen Sänger von üblen Gewohnheiten oder mit Gebrechen irgend welcher Art behaftet, niemals zulassen, und wenn dies geschiehet, es immer tadeln und zwar: weil das Göttliche, durch irgend einen Mangel getrübt, alsdann des Heiligenscheines, der es umgeben soll, verlustig geht. Nachdem, was bisher gesagt worden, finde ich es ganz gerechtfertigt, wenn Mendelssohn im „Paulus" die Stimme aus der Höhe auf dem Wege des Paulus nach Damascus durch die Frauenstimmen im Chor wiedergiebt. Gott erscheint dagegen als Inbegriff alles Wesens, als eine Collektivstimme des „Mose" des Marx, versinnlicht durch einen breiten achtstimmigen Chor. So singt er: „Ich bin der Herr, dein Gott, du sollst nicht andere Götter haben neben mir." Aehnlich Spohr, indem er in seinem Werke: „Die letzten Dinge" Gott durch den Chor, der zum Theil im Einklange singt, später zu einem vierstimmigen, höchst pathetischen Fugato des Orchesters sich erweitert, mit grossem Gewicht reden lässt. Alle diese Auffassungen, zu denen sich andere fügen lassen, an sich sehr verschieden, machen dennoch ihre Wirkung, und das ist es, worauf es dabei zunächst ankommt. Denn von einem „So oder so" kann durchaus nicht die Rede sein, sondern es mag der Vorstellung schlechthin überlassen bleiben, sich Gott materiell auf die eine oder andere Art zu denken, wie es ja in der noch materielleren Malerei der Fall ist.

Fl. G.

Haydn komponirte von seinem achtzehnten bis ins fünfundsiebzigste Jahr 113 Ouvertüren, 163 Stücke für Violoncell, 20 Divertissements für verschiedene Instrumente, 3 Märsche, 24 Trios und 6 Soli für Violine, 15 Concerte für verschiedene Instrumente, 30 geistliche Musiken, 83 Quartette, 60 Sonaten, 42 Duos, 2 deutsche komische Opern, 5 Oratorien, 565 schottische Lieder und über 400 Menuetts und Walzer, zusammen also 1531 grössere und kleinere Werke.

Braunschweiger Nibelungenklub. Ein Kegelklub in Braunschweig, hauptsächlich aus Mitgliedern des Hoftheaters, sowie Kunst- und Theaterfreunden bestehend, gab sich den Namen „Klub der Nibelungen", da die Gründung desselben mit der ersten Bayreuther Aufführung: „Der Ring des Nibelungen" im Sommer 1876 zusammenfiel. Der Vorstand des Klubs hatte nun Richard Wagner bei Gelegenheit des ersten Stiftungsfestes Mittheilung von der Existenz der Nibelungen dort gemacht und zugleich um das Bild des Dichter-Komponisten gebeten. Vor Kurzem kam nun von Seiten des Meisters die Mittheilung, dass er bei der Menge von derartigen Anforderungen dieselben nicht zu berücksichtigen pflege, in diesem Falle aber eine Ausnahme machen wolle. Das beigesandte Bild trägt folgende Unterschrift:

Für Braunschweig mach' ich Ausnahm von der Regel,
Denn dorten schieben Nibelungen Kegel.

Bayreuth, 10. März 1878. Richard Wagner.

Einer der berühmtesten Komponisten Italiens, Giuseppe Sarti, geb. 1729, componirte in Petersburg als Hofkapellmeister Paul's I. zur Feier der Eroberung von Oczakow (1788) ein Te deum, bei dem er die Bässe durch Kanonendonner, der durch verschiedene Kaliber abgestimmt war, verstärken liess. Sarti starb im Jahre 1802 in Berlin.

Meinungs-Austausch.
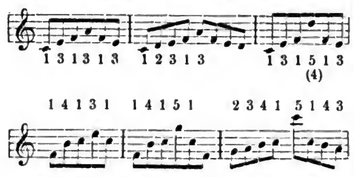
Geehrter Herr Professor!

Der in No. 8 dieses Blattes enthaltene Aufsatz über Tonleiterspiel veranlasst den Unterzeichneten zu einigen flüchtigen Bemerkungen über zwei Mängel, denen man in der Praxis gar häufig begegnet. Der eine betrifft die mechanische Bewegung überhaupt, der andere die linke Hand.

Auch wo nach den bekannten Vorübungen das Untersetzen des Daumens ganz geschmeidig und glatt vor sich geht, will doch die Tonleiter oft nicht gerathen, und zuckende Bewegung des Ellbogens, Drehen des Handgelenks stören den Fluss des Spieles, machen es ungleich in Betonung und Tempo.

Da liegt die Schuld am Arm, der nicht gleichmässig mit den Fingern fortschreitet, sondern erst zurückbleibt, um ihnen dann plötzlich, in ruckweiser Bewegung, nachzufolgen.

Als Mittel zur Abhülfe empfiehlt es sich, die Vorübungen um einen Ton zu vermehren, welcher den Lagenwechsel schon vollziehen hilft, etwa:



und ähnliche. Links umgekehrt.

Oder der Lehrer erfasst während des Spielens den Arm des Schülers oberhalb des Handgelenks und leitet ihn, sanft und entschieden, nach der Richtung hin, welche auch die Tonleiter hat.

Es gilt aber zunächst nur, den Schüler an die richtige Bewegung*) zu gewöhnen, die bei schwerfälligen Naturen trotz allen Ermahnens und Vormachens selten korrekt ausgeführt wird.

Bekanntlich hat die linke Hand bei fast allen Spielern empfindliche Schwächen, daher die in jenem Aufsatze enthaltene Vorschrift, sie zuerst zu üben (man kann hinzufügen: doppelt so viel als die rechte) sehr empfehlenswerth ist.

Geschieht das aber auch, und wird später, wie gewöhnlich, ausschliesslich das Zusammenspiel kultivirt, so zeigt es sich, selbst bei der Gegenbewegung, dass die Aufmerksamkeit des Spielens nur der Rechten folgt, und die Linke ganz mechanisch mitgeht, gleichsam unter dem Schutze der andern.

Sie verfällt dadurch in manche Nachlässigkeiten, und hat sie nachher einen obligaten Part in irgend einem Stücke auszuführen, so erweist sie sich unsicher und unselbstständig.

Es würde daher meines Erachtens zweckmässig sein, die linke Hand von Zeit zu Zeit allein spielen zu lassen, durch 1, 2, 3 oder 4 Octaven, je nach Fähigkeit, langsam und schneller, besonders aber erst eres, und mit steter Rücksicht auf Erzeugung eines schönen, deutlichen Tones.

Dass eine Handstellung, bei welcher das Handgelenk ein wenig nach innen gebogen, und die Kleinfingerseite etwas hoch gehalten wird, das Tonleiterspiel wesentlich erleichtert und einen deutlichen, gleichmässigen Ton erzeugen hilft, ist eine anerkannte Regel, die aber im Ganzen noch wenig beachtet wird.

Die Biegung, welche allerdings nicht immer schöne Linien zeigt, braucht ja nur ganz gering zu sein, und zudem geht in unserm Falle die ästhetische Befriedigung des Gehirns über diejenige des Auges.

W. G.

*) Ich lehre diese für fliessendes Tonleiterspiel und unhörbaren Untersatz durchaus nothwendige Bewegung so: Die Hand in ruhiger Lage! die drei ersten Finger spielen c d e. Jetzt bewege sich Arm und Hand gleichzeitig, ohne irgend welches Drehen und Wenden des Handgelenkes nach f, auf welches der Daumen gesetzt wird. Die andern Finger bleiben in ruhigster Fingerlage über g a h c stehen. In derselben Weise wird dann der Untersatz nach dem vierten Finger vorgenommen, dann in der linken Hand dieselben Uebungen nach abwärts. Dieselben Grundsätze dienen mir bei den Unter- und Uebersatz der gebrochenen Drei- und Vierklänge. Siehe meine technischen Uebungen für den Elementar-Klavier-Unterricht; Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 3 Mark. E. B.

Sehr geehrter Herr Professor! Welchem Ursprung mögen wohl die Oktaven des Klaviers ihre Benennungen verdanken; und hauptsächlich sind es die des Discantes: „Ein-, zwei-, drei- und viergestrichene Oktave, welche die Frage angeregt haben, und würde ich mich sehr freuen und sehr dankbar dafür sein, wenn ich darüber Aufklärung erhalten könnte.

Mit ausgezeichneter Hochachtung
Eine hies. Abonnentin N. N.

Vor Erfindung unserer jetzigen Notenschrift wurden die Töne durch Buchstaben bezeichnet. Das war die deutsche Tabulatur zum Unterschiede von der italienischen, welche zur Darstellung des harmonischen Inhalts eines Tonstückes diente. Um nun

die einzelnen Oktaven von einander zu unterscheiden, bediente man sich der grossen Buchstaben zur Bezeichnung der grossen, der kleinen zur Bezeichnung der kleinen Oktave. Die nächst höhere Oktave wurde mit kleinen Buchstaben und einem kleinen wagerechten Strich darüber dargestellt und hiess deshalb die eingestrichene. Als der Tonumfang sich erweiterte, setzte man zwei, drei und vier kleine Striche über die kleinen Buchstaben zur Bezeichnung der höheren Oktave und nannte sie zwei-, drei- und viergestrichene, welcher Gebrauch sich bis auf unsere Zeit vererbt hat. E. B.

Antworten.

Herrn **Carl Witting** in **Dresden**. Angenommen.

Herrn **W. Gibelius** in **B. Gladbach**. Der uns vor Kurzem übersandte Aufsatz wird abgedruckt, er enthält viel Beachtenswerthes.

W. S. hier. Unser Blatt hat jetzt am hiesigen Orte 214 Abonnenten, ein Inserat dürfte also wohl wirksam sein.

Frau **Thalheim** in **Wien.** Die New-Yorker Musikverhältnisse lernen Sie am besten aus der reichhaltigen „New-Yorker Musik-Zeitung", — Eigenthümer Keppler und Schwarzmann — kennen. Preis vier Dollar jährlich.

An Herrn **Alex Stieglitz** in **Raab**. Herr L. Köhler ist so liebenswürdig Ihnen Ihre Fragen in folgendem selbst zu beantworten:

Die Anfrage, ob nach dem III. Bande meiner bei Joh. André erschienenen „Klavier-Lektionen in Briefen" noch ein weiterer Band erschienen sei? beantworte ich mit nein. Die andere Frage, was man nach den „Lektionen" für die Schüler noch verwenden könnte? möchte ich mit der Hinweisung auf meinen „Führer durch den Klavierunterricht" (Jul. Schuberth & Co.) und auf einige von mir redigirte Sammlungen von stufenweise geordneten Klavierwerken beantworten, deren Inhalt nicht von mir komponirt ist und die ich also empfehlen darf. — Ich habe die sämmtlichen bei Spina erschienenen instruktiven Klavierwerke von Carl Czerny in einer zweckmässigen Auswahl gesammelt, genau bezeichnet und ebenda herausgegeben unter dem Gesammttitel „Carl Czernys Künstlerleben des Pianisten vom ersten Anfange bis zur höheren Virtuosität". Das Sammelwerk enthält in 10 Abtheilungen lauter Etüden, Uebungen, rein Technisches u. dergl — Daneben sind in 6 Heften ausgewählte „Sonatinen und Rondos" zu zwei Händen, wie auch in andern 6 Heften „Instruktive Klavierstücke" zu vier Händen von Czerny erschienen. Es ist dies alles zusammen ein sorgfältig zubereiteter Unterrichtsstoff, der alle weitere Wahl-Qual der Lehrer beseitigt und gute Dienste leistet. Nach jenem III. Bande der „Lektionen" passt von den oben erwähnten Etuden im „Lebenslauf" das 3. Heft, enthaltend „Fortschritts-Etuden". Von den „Sonatinen" etc. passt das 1.—2. Heft. — Ausserdem habe ich (bei Litolff) einen „Praktischen Lehrgang des Pianisten" in 10 Heften mit einer Reihenfolge von Uebungen und Stücken verschiedener Komponisten vom ersten Anfange bis zur untern Mittelstufe, endlich auch (bei Breitkopf & Härtel) 12 Hefte mit „Sonaten-Studien", enth. lauter Meisterkompositionen (ohne Beethoven) von Clementi op. 36 an bis Hummel, herausgegeben. Ich brauche diese Ausgaben beständig und zwar zum Nutzen der Schüler und zu meiner Erleichterung.

Herrn **L. B.** in **Cassel.** Ist für eine der nächsten Nummern d. Bl. bestimmt.

Herrn **Leo S.** in **Warschau.** Wir empfehlen Ihnen die 6 Etüden für die linke Hand von Graf Zichy, Paris bei Heugel. Der Autor, jetzt Präsident des National-Konservatoriums in Pest, verlor als Knabe die rechte Hand, wurde dann von Liszt und Robert Volkmann im Klavierspiel ausgebildet und erlangte eine solche Fertigkeit der linken Hand, dass er mit Erfolg in Konzerten auftreten konnte. Zu seinem eigenen Gebrauch zunächst komponirte er die genannten Etüden; sie sind gut musikalisch und sehr instruktiv. — Ferner verweisen wir Sie auf W. Tappert's 25 Uebungen für die linke Hand allein, Berlin bei Simrock. Der Stoff, den diese bieten, ist sehr reichhaltig und systematisch geordnet.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 10. Berlin, 15. Mai 1878.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M.*

Die Vorläufer des Flügels.

Von **Dr. August Reissmann.**

Unsere freundlichen Leserinnen werden es sich kaum denken können, dass Jahrhunderte hindurch die Hausmusik sich ohne Flügel, Piano oder Pianino und dergl. behelfen musste, und dennoch ist es nicht anders. Diese wichtigsten Stützen der modernen Musikpraxis sind noch sehr jung in Bezug auf die Entwicklung der Hausmusik. Während sie zurückreicht bis ins elfte Jahrhundert, erlangen die Klavierinstrumente erst im 16. Jahrhundert grössere Beachtung und Bedeutung. Bereits im elften Jahrhundert gehörte das Singen der jungen Damen im Hause und in der Familie ebenso zur feinen Erziehung wie heute, und damit ging die Unterweisung im Spielen der Instrumente Hand in Hand. Es waren dies in jener Zeit die Harfe, die Rotta, die Fidel und die Flöte. Isolde, das Vorbild einer feinen Dame, wird von einem Spielmann auf der Harfe, der Lyra und der welschen Fidel unterrichtet. Aus naheliegenden Gründen waren es namentlich die Saiteninstrumente, die allmälig im Hause die Oberhand gewannen, und Hans Rosenblüt sagt ausdrücklich in den „Sieben Meistern“ (1450):

„Ein Man, der Frauen dienen wil,
Der bedarff Gesangs- und Saytenspiel.“

Von den erwähnten Saiteninstrumenten war es wiederum selbstverständlich die Harfe, welche im Hause dominirte, bis ihr von der Laute die Herrschaft streitig gemacht und sie endlich ganz von dieser verdrängt wurde.

Die Laute ist unzeifelhaft arabischen Ursprungs (al oud = die Schale) und bürgerte sich erst seit dem elften Jahrhundert allmälig auch in Deutschland ein, so dass sie im 15. Jahrhundert unstreitig das beliebteste Instrument war. Die Laute ist bekanntlich ein ähnliches Instrument wie die Guitarre. Der eigentliche Körper ist der Schale einer Schildkröte ähnlich (daher auch der Name Testudino) und wurde aus dünnen Spähnen von Ahornholz gefertigt. Der obere Sangboden ist flach und aus weichem trocknen Holz gearbeitet; nahe am Griffbrett ist er mit einem runden, künstlich verzierten Loch versehen. Oben am Körper ist der lange Hals mit dem breiten Griffbrett befestigt, auf dem durch Querleistchen aus Elfenbein oder Metall oder auch durch Stückchen Darmsaite — die sogenannten Bünde — die betreffenden Griffe für die bestimmten Töne genau angegeben sind. Am oberen Ende des Halses ist eine einfache Holzplatte angesetzt oder ein Wirbelkasten angebracht zur Aufnahme der Wirbel, an welchen die Saiten befestigt sind. Am unteren Ende des Sangbodens ist die sogenannte Saitenfessel, der Saitenhalter aufgeleimt, in welchen die Saiten mit Knoten eingehängt werden. Der älteren Musikpraxis genügten vier Saiten, die in *c*, *f*, *a*, d^1 gestimmt waren. Früh aber wurde jede dieser verschieden gestimmten Saiten verdoppelt, um dem Instrument mehr Klangfülle zu geben. Später kam dann noch eine fünfte höhere für g^1 hinzu; im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts wurde dann auch noch eine tiefere *g* hinzugesetzt, die jede ihren bezeichnenden Namen erhielten. Die Italiener nannten sie in der Reihenfolge von der tieferen zur höheren:

1 2 3 4
Basso, Bordone, Tenore, Mezzana,
5 6
Sottana und Canto,

die Deutschen:

1 2 3
Grossprummer, Mittelprummer, Klainprummer.
4 5 6
Grosssancksait, Klainsancksait, Quintsait.

Mit dieser Besaitung umfasste das Instrument einen Umfang von $G—e^2$ oder nach der auch üblichen (um einen Ton) höheren Stimmung von A bis f^2, und es entsprach damit der Musikpraxis jener Zeit so vollständig, dass es bald zum beliebtesten Hausinstrument wurde. Dazu trug noch der Umstand viel bei, dass die Lautenisten eine eigne Art der Aufzeichnung erfunden hatten, welche ganz direkt aus der Technik des Instruments heraustrieb. Sie bedienten sich bei ihren Aufzeichnungen nicht der Noten und überliessen es dem Lautenspieler, für jede einzelne den rechten Griff auf der Laute selbst zu suchen, sondern gaben anstatt der Note den betreffenden Griff auf der Laute an, welcher den gewünschten Ton ergab. Es enstanden so mehrere Arten der Aufzeichnung (Tabulaturen), eine ältere und eine neuere deutsche und eine italienische, die hier ebenso wenig näher in Betracht kommen*), wie die verschiedenen Arten der Laute, vom Mandurchen, der kleinen Oktavlaute oder Diskantlaute an durch die rechte Chorist- oder Altlaute bis zur Tenor- oder Basslaute und zur Theorbe, die erfunden und gebaut wurden, um sie bei grösseren Choraufführungen oder dramatischen Aufführungen zu verwenden. Für die Hausmusik blieb jene sechschörige Laute beliebt (jede Saite nannte man Chor, und da jede meist doppelt aufgezogen wurde, so hatte die sechschörige Laute zwölf Saiten), die allerdings später bis zu 12 Chören (mit 23 Saiten) erweitert wurde. Zunächst begnügten sich nun die Lautenisten damit, mehrstimmige Gesangstücke zur Ausführung auf die Laute zu übertragen, und sie legten damit eigentlich erst den rechten Grund zur Entwickelung der Hausmusik. Seit der Erfindung des Notendrucks im Anfange des 16. Jahrhunderts erschienen solche Lauten-Tabulaturen sowohl in Italien wie in Frankreich und Deutschland in bedeutender Anzahl, die bald neben solchen übertragenen Liedern auch Praeludien und Tänze aller Art enthalten.

Bei den Liedern wurde meist darauf Rücksicht genommen, ob alle Stimmen zu „zwikken“, d. h. von der Laute auszuführen sind, oder ob eine zu singen, die andere zu zwikken sei. Mit der Laute war somit ein Instrument gewonnen, das bei der Hausmusik so gute Dienste verrichtete, wie kein anderes der bisher angewendeten. Es gewährte nicht nur die Möglichkeit, mehrstimmige Gesänge in möglichster Vollstimmigkeit auszuführen, sondern war auch das beste Begleitungsinstrument beim einstimmigen Gesange, indem es die fehlenden anderen Stimmen ersetzte. Dabei war es auch äusserlich leicht zu handhaben. Es wurde an einem Bande getragen und war leicht mit den Händen zu spielen. Zugleich übte auch der Klang desselben einen ausserordentlichen Reiz aus; man erhob es im 17. Jahrhundert über alle Instrumente und noch im 18. besang es einer der besten Dichter des Jahrhunderts, B. H. Brockes, mit etwas überschwänglichen Versen:

Den Saiten muss an Klang ein silbern Glöckchen weichen,
Kein irdisches Metall kann ihrer Anmuth gleichen.
Der Töne Menge bricht gleich wie ein Strom hervor,
Und scheint's, man hör' in ihr den ganzen Musenchor.
Die Sinne folgen ihr, die Herzen fliehn und stehn,
Nachdem die Fluthen hoch, schnell oder langsam gehn.
Will sie aus guten Stücken
Mit einem sanften Satz des Hörers Ohr erquicken,
So greift ein jeder Griff ihm so die Sinne an,
Dass er den Wunderton nicht genug bewundern kann.

Dass der eigenthümliche Klang des Instruments übrigens auch nicht ohne Einfluss blieb auf die Erfindung der Lautenisten, zeigt besonders das grosse Werk von Besardus: Thesaurus Harmonicus. (1603.), das eine grosse Anzahl von Praeludien und Tänzen bringt, die an reizvoller Wirkung meist die gesammte übrige Instrumentalmusik jener Zeit übertreffen. Dass die Laute und namentlich die Theorbe auch im musikalischen Drama meist in mehrfacher Besetzung zur Begleitung verwendet wurde, ist bereits erwähnt.

Doch zur Zeit ihrer höchsten Blüthe begann ihr bereits jenes Instrument Konkurrenz zu machen, das bald alle übrigen in Schatten stellen sollte, das Klavier, das zunächst als Klavichord in der Musikpraxis und auch in der Hausmusik Eingang fand. Schon der Name und mehr noch der andere Klavimonochord deutet darauf hin, dass es aus dem Monochord entstanden ist. Dies war bereits bei den Griechen bekannt und wurde von ihnen namentlich zur Bestimmung der Tonverhältnisse verwendet. Wie der Name sagt, war es nur mit einer Saite bezogen, die zwischen festen Stegen auf dem Resonanz-

*) Näheres in: Musikalisches Konservations-Lexicon von Mendel-Reissmann. Berlin, Oppenheim. Bd. X. Lieferung 91, 92, pag. 59 ff.

kasten aufgespannt war. Auf diesem war später, wie auf dem Griffbrett der Laute jeder Ton durch Querleistchen bezeichnet und es wurde ein beweglicher Steg nach der entsprechenden Stelle geschoben, um den betreffenden Ton erzeugen zu können. Später wurde dieser Steg durch Tasten ersetzt, durch welche vermittelst der am anderen Ende angebrachten Stege oder Stifte (Tangenten) die der Tonleiter entsprechenden Stücke der Saite abgegrenzt wurden. Im Laufe der Jahrhunderte stellte sich dann auch das Bedürfniss heraus, mehrere Saiten auf einem Resonanzboden neben einander zu spannen und es enstanden so das Hackbrett und das Klavichord. Daraus, dass das Hackebrett auch salterio tedesco genannt wird, darf man nicht schliessen wollen, dass es aus dem, im Alterthum so beliebten Psalterion hervorging. Es ist dem Monochord näher verwandt als der Harfe, mit der es im Grunde nur die Saiten gemein hat. Wie das Monochord hat es einen Resonanzkasten, auf welchem die Saiten aufgespannt sind, dieser aber ist nicht lang und schmal, sondern ziemlich breit, die Saiten sind auf der Decke desselben aufgezogen, am Wirbel befestigt, vermittelst deren sie gestimmt wurden und sie werden mit hölzernen Klöppeln geschlagen. Diese waren auf der Hälfte mit Filz überzogen, um auch das Piano hervorbringen zu können. Der Ton war stark und durchdringend und deshalb bei ländlichen Lustbarkeiten sehr beliebt. Bei dem gebildeteren Theil der Musiker wie des Publikums kam es indess bald in Misskredit; hier machte ihm das Klavichord erfolgreich Konkurrenz. Bei ihm war die spätere Einführung der Tasten des Monochords beibehalten; daher der Name clavis = der Schlüssel, und chorda = die Saite. In dem rechteckigen Resonanzkasten befand sich rechts der Wirbelstock mit den Wirbeln, um welche die Saiten geschlungen wurden, und links in einer schiefen Ecke der Stiftstock mit den Stiften, an denen die Saiten aus Messingdraht mit Schleifen befestigt waren, vermittelst der Wirbel wurden die Saiten gestimmt. Wie beim späteren Pianoforte war ein Resonanzboden aus Fichtenholz unter den Saiten und Tasten angebracht und mit diesem durch den Steg verbunden. Verschieden war nur die Art, wie in diesen alten Instrumenten die Saiten zum Tönen gebracht wurden. An dem hinteren Ende der Tasten befanden sich Messingplättchen, die, wenn die Tasten niedergedrückt wurden, an die Saiten schlugen und gleichzeitig die Länge abgrenzten, welche tönen sollte. Dadurch entstanden zwei schwingende Abtheilungen, von denen indess das eine kürzere Stück nur schwach tönte. Aber auch das andere konnte nicht stark tönen, da das anschlagende Plättchen die weitere Bewegung selbst hemmte. Der Klang der Instrumente war daher sehr zart und gewiss von grossem Reiz in gewissen Stimmungen der Seele. Auch die Einrichtung, nach welcher noch mehrere Tasten zu einer Saite gehörten, die in verschiedenem Abstande vom Stege an die Saiten schlugen und dem entsprechend verschiedene Töne hervorbrachten, erinnert an das Monochard. Daniel Faber soll im Anfange des 18. Jahrhunderts die ersten bundfreien Klaviere, bei denen jeder Ton, auch die chromatischen, seine eigene Saite hatte, gebaut haben. Bei anderen Instrumenten wurden Gänsefedern, Strauss- oder Rabenfeuern oder auch Fischbeinstifte benutzt, um damit die Saiten klingen zu machen. Der Umfang des Instruments zur Zeit seiner schon etwas vollkommneren Gestalt im Anfange des 16. Jahrhunderts entsprach der Guidonischen Tonleiter

$G\ A\ H\ c\ d\ e\ f\ g\ a\ b\ h\ c^1\ d^1\ e^1\ f^1\ g^1\ a^1\ h^1\ c^2\ d^2\ e$

also ziemlich genau dem Umfange der Laute, doch fehlten ihm die chromatischen Töne, welche diese alle besass. Sie wurden ihm indess auch eingefügt und zu Virdung's Zeit (1511) hatte das Instrument bereits 38 Tasten und die Erweiterung seines Tonumfangs nahm einen so raschen Verlauf, dass es zu Praetorius Zeit (Syntagma musicum 1618) schon vier volle Octaven von C cis c^3 enthielt und von da an gewann es auch sehr bald die Herrschaft über die Laute.

Mit dieser Erweiterung des Tonumfanges des Instruments gingen seit dem 16. Jahrhundert die Versuche Hand in Hand, einen kräftigeren Ton zu erzeugen, es entstand das Klavicymbel das in liegender Form (namentlich in England gebräuchlich) auch Virginal und in aufrechtstehender Klavicytherium genannt wurde. Zugleich wurde auch in der Besaitung dieser Instrumente eine Aenderung vorgenommen. Beim Klavichord waren die Saiten alle gleich lang, die verschiedene Tonhöhe wurde durch die verschiedene Stärke und Spannung der Saiten wie bei den Streichinstrumenten erreicht. Beim Klavicymbalum dagegen waren die Saiten von ungleicher Länge auf dem Resonanzboden harfenartig aufgezogen. Die Saiten wurden nach der Höhe immer in entsprechender Weise kürzer und darum erklärt sich auch die spätere Form des Flügels: nur die eine Langseite, wo die langen Basssaiten lagen, blieb unverändert, die andere, welcher die kürzeren zunächst lagen, konnte oben nach Lage dieser Saiten ausgeschweift werden. Deshalb sagt Praetorius schon: „Klavicymbalum oder Gravecymbalum ist ein länglicht Instrument, wird von etlichen ein Flügel, weil es fast also formiret ist, genannt. Von etlichen sed male ein Schweinskopff, weil es so spitzig, wie ein wilder Schweins-

kopff fornen an zugehet und ist von starker heller, fast lieblichere Resonanz und Laut, mehr als die andern, wegen der doppelten, dreifachen, ja auch wohl vierfächtigen Saiten: Wie ich dann eins gesehen, welches zwei Aequal, eine Quint und ein Octavlin von eittel Saitten gehabt hat. Und gar wohl lieblich und prächtig in einander geklungen.“

Nach Praetorius bezeichnete man auch das sogenannte Spinett in den Niederlanden Klavicymbel, das in Deutschland doch wesentlich sich von diesem unterschied. Es war, wie das Klavichord viereckig und unterschied sich von diesem durch die Stöckchen, welche an Stelle der Messingplättchen die Saiten erklingen machten. Es war, gleichfalls nach Praetorius, „umb eine Octav oder Quint höher gestimmt, als der rechte Thon und man pflegte es über oder in die grösseren Instrumente, den Flügel oder das Klavicymbal zu setzen.

In dem Bestreben, einen kräftigeren, volleren Ton zu erzeugen, wurden Messingsaiten, mit denen diese Instrumente bezogen waren, dann mit Stahlseiten vertauscht und der Resonanzboden vergrössert. Vor Allem aber gewann das Instrument kräftigern und volleren Ton durch die veränderte Art des Anschlags bei den Saiten. An Stelle der Tangenten desKlavierhords traten beim Flügel Rabenkiele, daher der Name Kielflügel. Zugleich begann das Experimentiren zur Vervollkommnung des Instruments; es entstanden eine Menge von Arten mit verschiedenen Namen: Arpsichordum, Symphoney, Klaviorganum, Klaviergambe, Gambenklavier, Bogenklavier u. s. w., die alle keine selbstständige Bedeutung gewinnen konnten, die aber alle dazu beitrugen, dass der Flügel allmälig die Mechanik gewann, welche ihn zum verbreitetsten Instrument unter allen Instrumenten machte.

Von höchster Bedeutung für die Entwickelung des Instruments wurde es, als man endlich auf den Gedanken kam, die bei dem Hackbrett bereits geübte Praxis, die Saiten mit Hämmern anzuschlagen, mit dem Flügel zu verbinden.

Bartolomeo Christofali konstruirte bereits 1711 eine vollständige Hammermechanik mit dem von der Taste gesonderten Hammer, der Auslösung, dem Fänger und dem für jede Saite abgesonderten Dämpfer. Wie es scheint unabhängig von ihm, entwarf der Franzose Marin drei Modelle von Hammerklavieren, die er 1716 der Akademie der Wissenschaften in Paris vorlegte und vor 1717 finden wir auch den Organisten Schröter zu Nordhausen ebenfalls mit der Konstruktion eines Hammerklaviers beschäftigt, und 1721 führte er am Dresdener Hofe zwei Instrumente mit Hammermechanik vor, das eine mit Anschlag von oben, das andere mit Anschlag von unten. Dass diese neue Mechanik dann in Gottfried Silbermann (1726) jene verbesserte Anwendung fand, die grundleglich für den gesammten Pianofortebau wurde, ist hier nicht weiter zu untersuchen, wo es sich nur um die Vorläufer des Pianoforte bei der Hausmusik handelt.

Dem frommen Sinne unserer Vorfahren waren noch im vorigen Jahrhundert Hausandachten unentbehrlich; namentlich wurde in den adlichen Häusern noch jeder Tag mit einer Andacht, an welcher auch das gesammte Dienstboten- und Gesindepersonal theilnehmen musste, begonnen und beschlossen, und da hierbei der Choralgesang nicht fehlen durfte, so wurde zur Leitung desselben mit dem Klavicymbel, „neben den Saitten“, wie Praetorius mittheilt, „ettliche Stimmwerck von Pfeiffen, wie in ein Positiff, mit eingemenget, vnd die Blasbälge waren dann hinden an, in etlichen aber inwendig in das Corpus gelegt.“ Das Instrument hiess dann Klaviorganum! Man findet es noch häufig in alten Herrensitzen. Die aus dem vorigen Jahrhundert enthalten meist neben dem vollständigen Klavier mehrere Orgelstimmen, und die Klavierbälge wurden wie beim Harmonium mit den Füssen oder den Knien dirigirt.

Durch alle diese Bestrebungen erlangte das Klavier allmälig eine solche Vollkommenheit, dass es nothwendiger Weise die Laute aus dem Hause verdrängen musste. Noch ziemlich das ganze 17. Jahrhundert hindurch behauptete sich diese siegreich und die für das Instrument selbstständig komponirten Tonsätze, Präludien, Tänze und Sonaten sind entschieden die ersten bedeutsamen Triebe des neuen Orchesterstyls. Die Organisten und Klavieristen hielten immer noch zu einseitig am Vokalstyl fest, um zu einem wirklich selbstständigen Instrumentalstyl jetzt schon zu gelangen. Die Lautenisten waren durch die Technik ihres Instruments mehr gezwungen auf dasselbe Rücksicht zu nehmen, und so kamen sie früher zu einem selbstständigen Styl wie jene. Die Tänze und Präludien von dem bereits erwähnten Besardus und den übrigen Lautenisten seiner Sammlung sind meist viel freier instrumental erfunden, als alles, was dies Jahrhundert für andere Instrumente erzeugte.

Aber bereits im Ausgange des Jahrhunderts hatte das Klavichord seinen siegreichen Einzug im Hause gehalten.

„Klavicimbel, Klavikord
Verändert die Luft mit ihrer Lieblichkeit“
heisst es bereits in Lorbers: Lob der edlen Musik (1696) und Fuhrmann schreibt in seiner: Musica vocalis in nuce (1728) schon begeistert:

„Ja, bevor ich mir das einzige Klavier, meines Herzens Freude, von jemand nehmen liesse, so wollte ich ihm lieber meine ganze

Bibliothek und meinen Schubsack voll Künste obenein schenken."

Wohl erschienen auch noch im 18. Jahrhundert Stücke für die Laute von Falkenhagen und selbst Joh. Seb. Bach verschmähte es nicht, mehrere Stücke für das Instrument zu componiren. Von F. W. Rust sind ferner Sonaten für Violine und Laute vorhanden, und an Ernst Gottlieb Baron fand das Instrument einen enthusiastischen Vertheidiger, aber das alles vermochte nicht seine vollständige Beseitigung durch das Klavier aufzuhalten. Baron veröffentlichte 1727 zu Nürnberg bei Joh. Friedrich Rüdiger ein Buch unter dem Titel „Historisch-Theoretisch und Praktische Untersuchung des Instruments der Lauten, mit Fleiss aufgesetzt' und allen rechtschaffenen Liebhabern zum Vergnügen herausgegeben." In demselben bespricht er auch die sehr herbe Kritik, welcher Mattheson in seinem „Neu eröffneten Orchester" (1713) das Instrument unterzieht, in ziemlich heftiger Weise und ich theile daraus noch zum Schluss so viel mit, als nöthig erscheinen dürfte, um das Bild von dem ganzen Verlauf der Entwicklung der Hausmusik in dieser Zeit zu vollenden. Mattheson hatte in seiner Musica critica IV. p. 280, gesagt: „Wie ich den ersten Lautenschläger hörte, welches ein ansehnlicher und vornehmer Kavalier war, riss ich alle meine Saiten vom Klavier herunter, und wollte nur Laute spielen, kratzte auch eine ziemliche Zeit darauf, und meinte, es könnte nicht darüber seyn. Als ich aber nach und nach die Unvollkommenheit und das Ungemach des Instruments erfuhr. mässigte sich meine Hochachtung um ein ziemliches." Darüber muss er sich nun von Baron bittre Dinge sagen lassen: „Dieses ist fürwahr ein rechter niedlicher Text, welcher mit ungemeinem Verstande geschrieben. Er gestehet darinnen, dass er anfangs sehr hitzig auf den warmen Kuchen gewesen; aber nachdem er ein wenig Mühe und beständigen Fleiss hätte anwenden sollen, welches er Ungemach nennt, er wäre überdrüssig geworden. Das Kratzen auf der Laute eignet er seiner geschickten Faust alleine zu, da sich hiernetgegen andere ein unschuldiges Vergnügen daraus machen, darauf zu spielen, und weil er nicht bald, da es ihm beliebet, habe excelliren können, meinet er, das käme von der Unvollkommenheit her. Gewiss ein herrlicher Gedanke! nicht zu hitzig, mein Freund! nicht zu hitzig, man muss bei allen Sachen ein gesetztes Gemüthe haben, seine Force und Faible untersuchen, und nicht eher fligen, bis man die Federn hat."

Mattheson hattte in der Musica critica geschrieben: „Die schmeichelnden Lauten haben wirklich in der Welt mehr Partisans, als sie meritiren, und ihre Professores sind so unglücklich, dass wenn sie nur nach der Wienerschen Art oder nach der Parisischen Manier ein paar Allemanden daher kratzen können, sie nach der reellen musikalischen Wissenschaft nicht ein Härchen fragen, sondern sich mit ihrer Pauverté recht viel wissen, und Baron sucht ihn Wort für Wort zu widerlegen, besonders heftig aber wird er darüber, dass Mattheson weiter schreibt: Etliche haben wohl die suffisance und geben sich vor Kompositeurs aus, da sie doch wahrhafftig nicht gelernt haben, was Con- und Dissonanz sey."

„O," ruft dagegen Baron, „haltet die Pferde auf, sonst wirfft Hanntz um. Ich möchte doch wohl einmahl so Curieux sein, einen solchen Lauten-Kompositeur zu sehen, der weder von Natur, weder durch Kunst Con- und Dissonanz zu unterscheiden gelernt hätte", und darauf giebt er seine Anschauungen davon, woraus man ersiehet, dass allerdings, wie schon erwähnt, die Lautenisten die hier berührten Fragen praktischer fassten, als die Theoretiker ihrer Zeit. Weiterhin widerlegt Baron ziemlich derb den Vorwurf Matthesons, dass „der insinuante Klang dieses betrügerischen Instruments allezeit mehr verspricht, als er hält und ehe man weiss, wo das Fort und Foible einer Laute sitzt, so meinet man, es könne nichts Charmanteres in der Welt gehört werden, wie ich denn selbst durch die Sirenenart hintergangen worden bin, kommt man aber ein wenig hinter die barmherzigen Künste, so fällt alle Gottheit auf einmahl hinweg." „Sehr gut", bemerkt Baron hierzu, „nun wollen wir auf einmahl hinter den entsetzlichen und abscheulichen Betrug kommen. Betrügen an und vor sich selbst ist ein praedicatum hominis, so betrügt sich ja einer selbst, dieweil er falsch denkt, ob sich gleich die Sache recht praesentirt, wie sie vermöge ihrer natürlichen Beschaffenheit hat sollen in die Sinne fallen. Dass aber Herr Mattheson durch die Syrenen-Art, wie er davon hält, wäre hintergangen worden, so hat er sich blossgegeben, dass er kein kluger Ulysses sey, welcher alles eritiren konnte. Carthesius hat schon von deren Betrügereien der Sinne viel Lärmens gemacht, und obgleich sich die Objecta ihm praesentirt, wie sie sich his vel illis circumstantiis haben praesentiren sollen, so kann niemand davor, dass er falsch etwas affirmirt oder negirt hat, welches hier eigentlich betrügen heisst. Herr Mattheson weiss nicht, was Fort und Foible auf der Lauten ist, sonst würde er, wenn er davon den effect wüsste, in avantageusern terminis gedacht, und es nicht so übel angebracht haben. Was aber noch die Gutheit des Instrumentes anlanget, so wird solche durch die barmhertzigen Künste derer Stümpler und Himper zwar vermehret, aber nicht aufgehoben.", Weniger weiss Baron den

letzten und hauptsächlichsten Angriff, den Mattheson gegen die Laute richtet, zu widerlegen. „Für das beste Lauten-Stück,“ schreibt dieser zum Schluss, „wird doppelt bezahlet, wenn man nur das dazu gehörige ewige Stimmen anhören soll, denn wenn ein Lautenisten 80 Jahr alt wird, so hat er gewiss 60 Jahr gestimmet. Das ärgste ist, dass unter 100 in sonderheit Liebhabern, die keine Profession davon machen, kaum 2 capable sind, recht rein zu stimmen und da fehlt es noch überdem bald an den Saiten, dass sie falsch oder angesponnen, absonderlich die Chanterelle, bald an den Wirbeln, so dass ich mir habe sagen lassen, es koste zu Paris einerley sein Pferd und Laute zu unterhalten.“

Hiermit hatte Mattheson eine der Hauptursachen angedeutet, aus welchen das Instrument allmälig aus dem Hause und endlich aus der Praxis verschwand. Der Hauptgrund für diese Erscheinung ist indess immer nur darin zu suchen, dass sich das Klavier nach den allmälig erfolgenden Verbesserungen immer brauchbarer für die Entwickelung der gesammten modernen Musik erwies. Noch in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts fanden Lauten und Theorben im Orchester und zur Begleitung des Gesanges, in Oratorium und Oper Anwendung, aber sie wurden auch in solchen Fällen, dort durch die Streichinstrumente, hier durch das Klavier ersetzt.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 5. Mai.

Zum Besten der Sanitätswache der Oranienburger Vorstadt hatte Herr Dr. H. Guttmann unter Beihilfe des Musikdir. Herrn Hermann Schröder in der Aula des Friedrichsgymnasiums ein Konzert veranstaltet, welches durch Mendelssohn's von den Herren Hofpianist Bach, Musikdir. H. Schröder und Kammermusikus Grünfeld sehr sorgfältig ausgeführtes D-moll-Trio eröffnet wurde. In dem Vortrag des Andante aus Molique's Violoncell-Konzert erwies sich Herr Grünfeld als ein Künstler, der mit gesundem, schönen Ton nicht unbedeutende Fertigkeit verbindet. Leider wurde der Schluss nicht ganz sicher gespielt. Von dem Herrn Hofpianisten L. E. Bach hörten wir eine Romanze eigener Komposition, eine Etüde von Chopin und einen Walzer von Wieniawski, die klar und lebendig vorgetragen, dem Künstler reichen und wohlverdienten Beifall eintrugen. Die Opernsängerin Frl. Winter, welche die Brief-Arie aus Don Juan sang, besitzt eine weiche, ausgiebige Stimme. Der Herr am Klavier begleitete leider immer um einen Viertelton zu hoch oder sollte die Sängerin um einen Viertelton zu tief gesungen haben? — Man kann sich irren. Die Toilette der Opernsängerin Frl. Madeleine Prantner war sehr geschmackvoll, ihr Gesang weniger. Etwas sehr Erfreuliches bot der bekannte Dichter und humoristische Schriftsteller Herr Richard Schmidt-Cabanis durch den Vortrag zweier eigener Dichtungen — ein Märlein vom Champagnerwein und Missgeschick — die voll Humor, Geist und wahrer Poesie das Publikum zu begeisterten Beifalls- und Dankbezeugungen hinrissen.

— Herr Professor v. Brenner hatte für sein am 27. April im Saale der Singakademie gegebenes Konzert bedeutende künstlerische Kräfte gewonnen. Trotzdem war die Betheiligung Seitens des Publikums nur eine geringe. Das Publikum ist eben übersättigt durch die vielen Konzerte in dieser Saison, zudem lacht die Sonne zu verführerisch, und man zieht die Stimme der gefiederten Sänger im Grunewald selbst der Nachtigallenstimme einer Alma Fohström im Kastanienwalde vor. Der Pflicht gehorchend zogen wir nun abermals zur Singakademie und hörten dort zuerst eine Fantasie von Wieniawsky über Motive aus Gounod's Faust, ein sehr schweres aber auch dankbares Stück für den Geiger, welches von dem Königl. Kammermusikus Herrn Felix Meyer in vollendeter Weise gespielt wurde. Schade, dass sich derselbe nicht häufiger öffentlich hören lässt, denn seine heutige Leistung liess uns in ihm einen Künstler von hervorragender Bedeutung erkennen. Sein Ton ist edel und seelenvoll, seine Technik unfehlbar. Für tadellose Ausführung der Flageolett-Töne im Schmuckwalzer und den pikanten Stakkato-Lauf verdient der Künstler noch ein besonderes Bravo. Der Königl. Hofopernsänger Herr Krolopp sang darauf eine wenig gekannte Koloratur-Arie von Mozart mit seltener Kehlfertigkeit, voll und wohlklingender Stimme und durchaus stylvoll. Ein Klavierkonzert von Mozart im Konzertsaal zu hören, gehört jetzt wirklich zu den Seltenheiten. Es mag dies wohl darin seinen Grund haben, dass unsern Pianisten die Naivität der Empfindung abhanden gekommen ist, ohne welche ein Stück von Mozart nicht stylvoll vorgetragen werden kann, dass ihre an schwere Akkordarbeit gewöhnte Hand zu derb geworden ist für die schöne Ausführung der feinen, zierlichen Arabesken Mozart'scher Musik, und dass sie, meist einseitig musikalisch, von einer sinngemässen Phrasirung wenig oder nichts wissen. Nach alledem war es uns eine Freude, wieder einmal ein Mozart'sches Konzert — B-dur — und zwar recht klar, verständig, elegant und stylvoll von Frl. Steiniger gespielt, zu hören. Nur hier und da hätten wir einen etwas schärferen Accent, eine bessere Vertheilung von Licht und Schatten gewünscht. Das Orchester unter Herrn v. Brenner's Leitung begleitete sehr musikalisch. Noch zu erwähnen bleibt uns als künstlerisch bedeutsam der Vortrag von Lenau's Waldkapelle durch Fräulein Anna Idsigson. — Sie sprach das Gedicht ebenso kunstvoll als ergreifend.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Verlagshandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig, welche sich schon so grosse Verdienste um die kritisch gesichteten, elegant ausgestatteten und billigen Gesammtausgaben unserer musikalischen Klassiker erworben, steht im Begriff, im Anschluss an die von der gesammten Kritik nach jeder Richtung hin als vorzüglich anerkannten Ausgaben der Werke von Mozart, Beethoven und Mendelssohn, die erste kritisch durchgesehene Gesammtausgabe der Werke Friedrich Chopin's zu veranstalten. Die kritische Revision derselben auf Grund des handschriftlichen Materials, sowie der deutschen und französischen Originalausgaben, haben die Herren Professor Woldemar Bargiel, Dr. Johannes Brahms, Abbé Dr. Franz Liszt, Kapellmeister Karl Reinecke und Professor Ernst Rudorff übernommen. Der Subskriptionspreis der Pianofortewerke in 10 Grossquartbänden soll 50 Mark nicht übersteigen, die der Werke mit Begleitung des Orchesters oder von Streichinstrumenten sowie der nachgelassenen Werke wird ungefähr die gleiche Summe betragen. Der Preis für den Musikbogen wird mit 30 Pfg. berechnet. Da die Werke in einzelnen Lieferungen erscheinen, so wird die Anschaffung erleichtert. Auch nimmt die Verlagshandlung Subskription auf die einzelnen Gruppen der Ausgabe an.

— Unter dem Titel „Illustrirtes Theater- und Musik-Lexikon" bereitet die Verlagshandlung von Otto Spamer in Leipzig ein Unternehmen vor, das in Lieferungen erscheinen soll und sowohl von dem ausübenden Künstler wie von jedem Gebildeten als eine zeitgemässe Neuigkeit begrüsst werden wird. Alles Wissenswerthe aus der Theorie und Praxis der Bühnenkunst und Musik soll in diesem Nachschlage-Lexikon Berücksichtigung finden, insbesondere legen Redaktion und Verlagshandlung grossen Werth auf die Wiedergabe getreuer Bildnisse. Zur Erreichung der wünschenswerthen Vollständigkeit und Zulässigkeit des beabsichtigten Unternehmens lässt die Verlagsbuchhandlung an alle Künstler, namentlich an diejenigen, die in den bisher vorhandenen Encyklopädien noch nicht Aufnahme fanden — die Bitte ergehen: durch baldige Einsendung biographischer Notizen (event. mit Photographie) an die Ebengenannte — Verlagsbuchhandlung von Otto Spamer, Leipzig, Spamer's Hof — ihr Interesse wahrnehmen zu wollen.

— Für Errichtung einer städtischen Musikschule mit freiem Unterricht hat sich hier ein Comité gebildet, das dem Magistrat bereits eine Denkschrift überreicht hat, worin die Zweckmässigkeit eines solchen Instituts nachgewiesen und für seine künftige Organisation ein sorgfältig ausgearbeiteter Plan mitgetheilt wird.

— Auch England stellt zu der klavierspielenden Welt ein erhebliches Kontigent: M. Broadwood hat in circa 20 Jahren 45,863, Mr. Collard 32,000 Pianos fabrizirt, die übrigen Fabriken England's liefern etwa 70,000, ungefähr 10,000 werden importirt. Aus diesen Ziffern dürfte zu folgern sein, dass in England rund 400,000 Pianos im Gebrauche sind.

New Yorker Mus.-Ztg.

— Der niederländischen Musik-Zeitschrift „Cäcilia" zufolge hat der Komponist Karl Krill bei der diesjährigen Preiskonkurrenz des niederländischen Tonkünstler-Vereins einen vollständigen Sieg errungen, indem sämmtliche fünf Preisrichter dem von Krill eingesandten Trio für Klavier, Violine und Cello den ersten und einzigen Preis zuerkannten, wiewohl sich unter den konkurrirenden Werken mehrere gehaltvolle Arbeiten befanden. Die erste öffentliche Aufführung der preisgekrönten Komposition soll im Mai auf dem Musikfeste in Haag stattfinden. Das Trio ist soeben als op. 20 im Luckhardt'schen Verlage (Berlin) erschienen.

— Der in Moskau ansässige Klaviervirtuose und Komponist Anton Herzberg hat den spanischen Isabellen- und den portugiesischen Christus-Orden erhalten.

— Der Pianist Hr. C. Heymann in Bingen ist zum hessischen Hofpianisten ernannt worden.

— Wagner's „Walküre" wurde am 17. April in Rotterdam, dieselbe sowie „Rheingold" am 28. und 29. in Leipzig zum ersten Male aufgeführt.

— Franz Liszt ist am 18. April in Weimar eingetroffen.

Hamburg. Richard Wagner's „Walküre" ist bis jetzt im Stadttheater 12 Mal vor fast ausverkauften Häusern gegeben worden.

London. Fräulein Therese Hennes gab am 12. April in Steinway-Hall ihr erstes Konzert. Sie spielte Beethoven's Sonate op. 53, Händel's f-moll-Fuge. von Liszt bearbeitet, Mendelsohn's Rondo capriccioso, Schumann's Faschingsschwank und Stücke von Chopin, Thalberg und Liszt. „Musical world" schreibt über die Leistungen der talentvollen jungen Pianistin: Frl. Hennes besitzt alle Eigenschaften zu einer Pianistin ersten Ranges. Durch fortgesetzte Studien wird sie die höchste künstlerische Stufe erreichen. „Musical standard" äussert sich ebenso günstig: Frl. H. entwickelte in einem reichhaltigen klassischen Programm grosse Gewandtheit und erweckt die grössten Hoffnungen für ihre Zukunft. Ihr Anschlag ist zart, doch gebietet sie auch über ansehnliche Kraft und spielt stylvoll. Die Jahre werden ihr Vervollkommung bringen in allen den Dingen, welche den echten Künstler kennzeichnen, und sie wird dereinst eine hervorragende Rolle unter den Künstlern einnehmen.

München. Herr Rafael Joseffy spielte im letzten Abonnementskonzerte der musikalischen Akademie mit grossem Beifall und gab später im Vereine mit dem Geiger Heermann ein eigenes Konzert im Museum.

Paris. Ueber die musikalischen Aufführungen während der Welt-Ausstellung schreibt man Folgendes: „Der grosse Konzertsaal im Palast des Trocadero fasst 4807 Plätze. Die Preise sind in folgender Weise festgesetzt worden: Bei den fremden Konzer-

ten: Parquet 6 Frcs., Logensitz 7 Frcs., Amphitheater 4 Frcs., Tribüne 2 Frcs.; bei den französischen Konzerten: Parquet 3 Frcs., Logensitz 4 Frcs., Amphitheater 2 Frcs., Tribüne 1 Franc. Die Einnahme an einem Konzert-Abende ausländischer Musiker kann sich auf 30,000 Francs belaufen, welche Summe den Konzertgebern als Reise-Entschädigung übergeben wird; bei den heimischen Konzerten kann die Einnahme 20,000 Frcs. erreichen, welcher Betrag zur Deckung der Kosten für Orchester und Chor verwendet wird. Die französischen Konzerte werden von einem Orchester von 500 Musikern unter Direktion des Herrn Colonne und einem Chor von 200 Stimmen unter Leitung der Herren Heyberger und Clamens ausgeführt werden. Man wird zehn offizielle Konzerte veranstalten, in denen die hervorragendsten Werke französischer Kompositeure aufgeführt werden sollen. Das offizielle Orchester und der Chor wird auch zur Disposition der fremden Kommissionen gestellt werden, um die Werke fremder Meister in Paris aufführen zu lassen, wenn dies nicht durch Orchester der betreffenden Länder geschehen kann. Jeden Freitag im Juni, Juli, August und September finden auf Staatskosten grosse Konzerte statt, deren Programm Kammermusik bieten soll.

Vorläufig ist für die fremden Konzerte folgendes Programm festgestellt: England: Herr Lesbie, englischer Chordirigent, wird mit dem französischen Orchester am 17., 18. und 20. Juli drei Konzerte veranstalten. Nordamerika: Das Orchester des Herrn Gilmore aus Newyork wird am 4. Juli, dem Jahrestage der amerikanischen Unabhängigkeits-Erklärung, ein grosses Konzert geben. Schweden und Norwegen: Die Studenten von Upsala und Christiania werden zwei grosse Vokal-Konzerte veranstalten. In einem kleinen Saale werden sich schwedische Kammermusiker hören lassen. Italien: Das Orchester der Skala veranstaltet fünf, das Orchester des Apollo-Theaters in Rom drei Konzerte; ausserdem werden von dem Konservatorium in Palermo drei Kammerkonzerte arrangirt. Spanien: Die Konzert-Gesellschaft von Madrid giebt in der zweiten Juli-Woche drei, das Madrider Quartett gleichfalls drei Konzerte. Ungarn: Zwei ungarische Kapellen werden sich auf dem Trocadero produziren. Belgien: Fast alle musikalischen Gesellschaften dieses Landes wollen sich in Paris hören lassen. Dänemark: Das offizielle französische Orchester wird auf Rechnung Dänemarks Werke von Gade und anderen dänischen Komponisten zur Aufführung bringen. Niederlande: Mehrere philharmonische Gesellschaften werden sich an dem nationalen Konkurse betheiligen."

Bücher und Musikalien.

Herm. Küster: Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urtheils. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Bei aller Achtung für das vorliegende Werk muss ich mit einem Tadel beginnen, der allerdings weniger seinen Inhalt als den Titel trifft; es wird nämlich in neuerer Zeit mit dem Worte „populär" ein arger Missbrauch getrieben; mag ein Autor sich auf einem noch so vornehmen Geistesstandpunkt befinden, mag der Kreis, an den er sich füglich wenden darf, noch so gewählt sein, mit dem Wörtchen populär ist er gleich bei der Hand und der Verleger hat natürlich nichts dagegen einzuwenden. An den letzteren müssen wir uns aber gerade in diesem Falle halten, denn wenn der Verfasser, der seinen Stoff am Schnürchen hat, sich bezüglich seiner Darstellung und ihrer Fasslichkeit täuschen kann, so sollte doch der Verleger billigerweise die Fassungskraft des Publikums kennen und wissen, was heutzutage, wo man mehr musicirt als je, aber auch weniger über die Musik nachdenkt als je, für populär gelten kann. Die Tausende von musikalischen, richtiger gesagt von musicirenden, Menschen, welche vermittelst der Küster'schen Vorträge auf mühelose Weise ihre musikwissenschaftliche Bildung zu fördern gedenken, werden sich bei der Lektüre desselben arg getäuscht finden; denn in der That eignet es sich nur für solche Leser, welche neben einer gründlichen allgemeinen Vorbildung eine gewisse Vertraulichkeit in Behandlung aesthetischer Fragen besitzen. Diesen aber kann das Buch mit vollem Recht empfohlen werden, um so mehr, als es nicht, wie man aus dem Bisshergesagten vielleicht vermuthen könnte, im philosophischen Jargon vergangener Jahrzehnte, sondern im besten, modernsten Deutsch geschrieben ist.

Der zur Besprechung vorliegende dritte Cyclus der Vorträge beschäftigt sich mit dem Toninhalt, in welchem theils etwas Charakteristisches ausgesprochen ist, das der Fantasie eine ganz bestimmte Thätigkeit giebt, theils eine ganz bestimmte Empfindung, welche zum Oeftern sogar durch verschiedene Phasen des Seelenlebens hindurchgeführt wird. Diese überaus subtile Unterscheidung richtig zu erfassen, dazu empfiehlt der Autor zunächst die Betrachtung der verschiedenen musikalischen Tonverbindungen, wie sie im Stande sind, auf unsere Seelenkräfte zu wirken, sodann auch (im Anschluss an den Kant'schen Kriticismus) die hierher gehörigen Seelenkräfte zu untersuchen, „wie sie im Stande sind, das Gebotene zu verstehen und zu deuten. Die Tonverbindungen betreffend, so hat jede eine zwiefache Bedeutung: eine musikalische an sich, wie sie sich in den Tonformen als solche findet, und eine übertragene, wie sie speciell von der Fantasie er- und aufgefasst wird. Die übertragene ist entweder onomatopoetisch, oder konventionell, oder interjektionell oder symbolisch. Unter den zum Verständniss und zur richtigen Deutung des Toninhalts nothwendigen Seelenkräften steht obenan die Fantasie, die entweder nachgestaltend, reproduktiv (beim Hörer) oder neugestaltend produktiv (beim Komponisten) erscheint; in Bezug auf die Musik haben wir eine hörende, eine schauende, eine empfindende und eine vergeistigende Fantasie zu unter-

scheiden. „Wie die Seelenthätigkeiten ferner in einander greifen, welche verschiedenen Phasen die Seele selbst in einer und derselben mächtigen Empfindung durchläuft und welch ein Einfluss hierdurch wieder auf die Bilder der Fantasie geübt wird, soll später (im 4. Vortrage „Die Harmonie von dem Gesichtspunkte der Toncharakteristik") eingehender besprochen werden."

Doch, wie ich glaube, ist das Gesagte hinreichend, um den Lesern des „Klavierlehrers" einen Begriff von dem zu geben, was sie von den Küster'schen Vorträgen zu erwarten haben. Die philosophischen Köpfe unter ihnen werden sich angezogen fühlen und dem Autor gern über zweihundert Seiten weit und auch durch den nicht weniger ausführlichen vierten Cyclus „Das Ideal des Tonkünstlers" hindurch folgen, da in beiden Fällen nicht etwa nur ins Blaue hinein aesthetisirt wird, sondern jede Beobachtung und Behauptung durch passend gewählte Notenbeispiele erläutert und gestützt ist. Eine wirksamere Art der Beschäftigung mit ästhetischen Fragen ist freilich nach meiner Meinung die, welche sich unmittelbar an das Studium der Kunstgeschichte anlehnt. Wohl spielt die Geschichte der Musik hier und da in die „Vorträge" hinein, doch fühlt sich der Autor auf diesem Gebiete augenscheinlich zu wenig zu Hause, um dies wichtigste Hülfsmittel zur Popularisirung der Musikwissenschaft in genügendem Masse zu benutzen. Bei Gelegenheit der cyklischen Tonformen z. B. wird Bd. III, S. 203 als Orchesterkomposition die Sinfonie als Solokomposition die Sonate genannt, von dem Ursprung dieser Formen, der unter dem Namen Partita, später Suite bekannten Aneinanderreihung von Tanzstücken, ist dagegen nicht die Rede, und ebensowenig von der ältesten Form der Sonate, die anfänglich keineswegs eine Solokomposition war, sondern ihren Namen „a suonando" hat, wie Prätorius in seinen 1619 erschienenen Syntagma musicum sagt, „weil sie nicht mit Menschen-Stimmen, sondern allein mit Instrumenten musicirt wird; derer Art gar schöne in Joh. Gabrielis und andrer Auctoren Canzonibus und Symphoniis zu finden seyn." — Ebenfalls bedenklich oberflächlich klingt die Behauptung (Bd. IV, S. 110), dass die Musik eine ächt christliche Kunst sei, „weil sie mit der Fantasie das Herz des Hörers zur Glaubenshöhe emporhebt." Sollte es dem Verfasser unbekannt gewesen sein, dass es im Alterthum eine Musik gegeben hat, die, wenn auch weniger kunstreich als die der nachchristlichen Zeit, doch keinesfalls weniger wirksam war? Erinnern wir uns dann noch, dass die Tonkunst in den Religionshandlungen der antiken Welt einen ungleich wichtigeren Platz einnahm als selbst in der Blüthezeit des Christenthums, so erscheint jene Behauptung vollends unhaltbar.

Schliesslich dürfen wir als moderne Menschen wohl fragen, wie sich Küster der neuen Zeit gegenüberstellt. Ich will als Antwort nur noch auf zwei Stellen in seinen Vorträgen hinweisen: das eine Mal spricht er vom Klavier mit einer Geringschätzung, welche dies Instrument bei seiner heutigen Leistungsfähigkeit, sowie in Anbetracht der wichtigen Dienste, die es der Kunst geleistet hat und noch fortwährend leistet, wahrlich nicht verdient. Das Pianoforte, so heisst es Bd. III, S. 189, theilt mit dem Orchester und dem Streichquartett die Fähigkeit, die Intentionen des Komponisten erkennbar zu machen. „Da es ihm aber an melodischem Schmelz und sonst auch an Toncharakter fehlt, so gleicht das, was es giebt, mehr einer Bleistiftzeichnung als einem ausgeführten Gemälde." Dies darf, wie mir die Leser dieses Blattes wohl am wenigsten bestreiten werden, allenfalls von dem Klavichord und dem Spinett der vergangenen Jahrhunderte gelten, keinesfalls aber für das Hammerklavier, welches ein Beethoven als das geeignetste Organ zur Offenbarung seiner geheimsten Seelenregungen betrachtete, und das unter seinen Nachfolgern in immer höherer Vervollkommnung des Mechanismus nicht nur an Glanz, sondern auch an Ausdrucksfähigkeit stets zugenommen hat. — Die andere Stelle bezieht sich auf Richard Wagner, dem der Verfasser zwar nicht den Idealismus und die reiche Begabung abspricht, es dagegen tadelt (Bd. IV, S. 80), „dass sich ihm das Ideal in seinem Uebereifer, es zu verwirklichen, getrübt habe; vor ununterbrochenem Leuchten von Geistesblitzen sei es ihm entgangen, dass die Erreichung reinster und edelster Natürlichkeit das Höchste ist, wonach der Künstler zu streben hat." Es ist erstaunlich, dass ein Denker und Kritiker von der Bedeutung unseres Autors noch dem Glauben huldigt, die Natur habe mit der Musik überhaupt etwas zu schaffen, während doch das, was man Natürlichkeit nennt, nichts anderes ist als eine Gewöhnung des Ohres; rüttelt Jemand an diesen Gewohnheiten, so heisst er unnatürlich, bis die Zeitgenossen, schlimmsten Falles die nächste Generation, sich an seine Art gewöhnt haben. Mir fällt dabei jedesmal das gegen Rameau, den genialen Förderer der französischen Oper, gerichtete alberne Epigramm ein:

„Si le difficile est le beau,
C'est un grand homme que Rameau.
Mais si le beau, par aventure
N'était que la simple nature,
Quel petit homme que Rameau!"

Derselbe Vorwurf der Unnatürlichkeit wurde funfzig Jahre früher dem Schöpfer der neapolitanischen Schule, Alessandro Scarlatti, von dem berühmten Theoretiker Heinichen in Dresden gemacht, und im 17. Jahrhundert musste Monteverde, ohne dessen kühnes Vorgehen wir überhaupt keine Oper haben würden, von dem bologneser Musikgelehrten Artusi hören, „dass er den letzten Zweck der Musik, zu ergötzen, aus den Augen verliere." Die Beispiele derartiger Verirrungen Seitens der Theoretiker lassen sich ins Hundertfache vermehren, und sie werden sich auch in der Folgezeit so lange wiederholen, bis jene Herren einsehen, dass es zur Bildung eines musikalischen Urtheils nicht genügt, die Errungenschaften einer bestimmten Musikepoche als Massstab anzulegen, sondern dass die gesammte Entwickelung der Tonkunst bei Beurtheilung eines musikalischen Kunstwerkes in Betracht gezogen werden muss.

W. Langhans.

Emil Naumann: Darstellung eines bisher unbekannt gebliebenen Stylgesetzes im Aufbau des klassischen Fugenthemas. Berlin, R. Oppenheim.

Unter obigem Titel erschien soeben im Verlage von Robert Oppenheim in Berlin eine etwa vier Bogen starke Brochüre des geschätzten Autors, welche das Fugenthema einer ebenso geistvollen, als gründlichen Betrachtung unterzieht. Er gelangt dabei, von Seb. Bach als dem Grossmeister der Fuge ausgehend, zur Darlegung eines allerdings längst vorhanden gewesenen, aber bisher nicht als solches proklamirten Stylgesetzes, dem sogar einige Vorgänger Bachs bereits, bewusst oder unbewusst, gefolgt waren. Während von allen Klassikern, welche Fugen komponirten, dies Gesetz beobachtet wurde, wie z. B. von Seb. Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven und dem nachklassischen Mendelssohn, haben es viele Zeitgenossen der Genannten ausser Acht gelassen und dadurch ihren äusserst kunstvollen Fugen grossen Abbruch gethan. Dieses Stylgesetz besteht nun in Folgendem: Das klassische Fugenthema weist nämlich mit wenigen Ausnahmen einen Gipfelton auf und unmittelbar vor oder nach ihm das grösste Intervall des Themas. Meistens gipfelt sich das Thema aufwärts und senkt sich dann wieder; doch fehlt es auch nicht an Beispielen, welche eine absolute Umkehrung dieses Prinzips aufweisen, nämlich eine Senkung bis zu einem tiefsten Ton und ein sich daranschliessendes Wiederaufsteigen. In überzeugendster Weise hat Naumann dies Stylgesetz an mehr als hundert im Notendruck beigegebenen Fugenthemen nachgewiesen und dadurch für die fernere Erfindung solcher Themata einen wichtigen Fingerzeig gegeben. Es würde zu weit führen, wollten wir auf die einzelnen Spielarten näher eingehen, in welchen das Stylgesetz aufzutreten pflegt. Wir empfehlen daher allen Denjenigen, welche sich näher informiren wollen, die Naumannsche Brochüre.

Richard Wüerst.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Zu 2 Händen.

L. Köhler: Le premier debut au Salon. op. 226. No. 4. Valse espagnole. Berlin, Bote & Bock.
= *) Chopin, Des dur Walzer.

Fr. Liszt: Soirée de Vienne. No. 2. Spina, Wien.
= Weber, Polakka in E-dur.

Zu 4 Händen.

Eduard Rohde: Leichte melodische Klavierstücke op. 79 No. 5. Berlin, Schlesinger.
= Mozart: C-dur Sonate.

*) = bedeutet Schwierigkeitsgrad.

Winke und Rathschläge.

Wenn schon der Klavierspieler nicht so unmittelbar des feinen musikalischen Gehörs bedarf, wie der Sänger, Geiger oder Bläser, so würde es doch ungereimt sein, wenn man behaupten wollte, er bedürfe desselben überhaupt nicht. Das Ohr aber muss nach und nach entwickelt, muss allmälig zu einem guten musikalischen Hören gebildet werden. Der grösste Gehörverderber jedoch ist ein schlecht stimmendes Klavier; man sorge desshalb stets für möglichst gute Stimmung. Die Erfahrung lehrt, dass das beste Gehör durch den Zwang, unreine Töne hören zu müssen, schliesslich so verdorben werden kann, dass es am Ende kaum mehr von unreinen Tönen belästigt wird. — Jeder Klavierlehrer sollte, namentlich in Gegenden, in denen ein guter Stimmer nur schwer zu erlangen ist, schon im wohlverstandenen eigenen Interesse, zugleich Klavierstimmer sein.

Franz Heinrich.

Anregung und Unterhaltung.

Die Tonleiter der arabischen Musik heisst: Alif, be, gim, dai, he, wan, zain (a, b, c, d, e, f, g). Die erste Note wird grün, die zweite rosenroth, die dritte dunkelblau, die vierte violett, die fünfte braun, die sechste schwarz und die siebente hellblau gemalt.

Anaxenor, ein berühmter Harfenspieler aus Syana erhielt vom Triumvir Marcus Antonius wegen seiner Virtuosität auf der Harfe eine eigene Leibwache und nicht weniger als vier Städte zu seinem Unterhalt.

Gluck, der Schöpfer der „Armide", „Iphigenia" u. s. w. wurde bei seinen Lebzeiten in Paris blos der Heuler, „le Hurleur", Piccini dagegen „der Zwitschernde", „le Gazouillard" genannt.

Meinungs-Austausch.

Auf langjährige Erfahrung gestützt, sei es mir gestattet, in möglichster Kürze einige Worte über Privat-Musikunterricht niederzuschreiben. — Wir leben jetzt in einer Zeit, in der erfreulicher Weise Alles vorwärts strebt, und so weiss denn auch namentlich in musikalischer Beziehung das Publikum sich reichlichen Genuss aus den Gaben der Tonkunst zu verschaffen. Wie wenig Familien giebt es jetzt, deren Glieder nicht Musikunterricht geniessen! Da aber gegenwärtig die Lebensbedürfnisse übermässig theuer sind, so suchen die meisten Leute den Musikunterricht wenigstens so billig als nur irgend möglich sich herzustellen, ohne zu berücksichtigen, dass die Kunst leider schon schlecht genug bezahlt wird und dass auch die Lehrer mit den Lasten des Tages schwer genug kämpfen. Immerhin kann man aber Niemandem es verdenken, dass er mit so geringem Aufwande wie nur möglich die Musik zu erlernen sucht, wenn sich anders ihm die Gelegenheit dazu bietet. Diese Gelegenheit giebt aber die wahrhafte Unzahl der sich unberechtigt als Musiklehrerinnen aufwerfenden Damen an die Hand. Viele derselben verdienen gar nicht den Namen Musiklehrerinnen, weil sie geradezu keine Idee von Musikunterricht besitzen, und dadurch vielen Schaden anrichten. Diese Gattung von Lehrerinnen bildet sich ein, dass sie, wenn sie eben nur etwas Klavier spielen, schon ausreichend befähigt seien, selbst Unterricht zu ertheilen, um sich auf die anständigste Art ihr Taschengeld zu verdienen. Guten Musikunterricht zu ertheilen, kümmert sie gar nicht; mechanisches Abrichten ist ihr alleiniges Ziel. Ein guter Musiklehrer resp. Lehrerin freilich muss nicht allein genaue Kenntniss der Tonkunst im Allgemeinen, sowie in seinem speciellen Musikfach, sondern auch ausgesprochenes Lehrtalent besitzen, welches eine vollkommen methodische Ausbildung erfahren hat. Solche Lehrer resp. Lehrerinnen aber, welche sich bewusst sind, alle erforderlichen Eigenschaften durch jahrelanges, mühevolles Studium erworben zu haben, werden sich ihre Lektionen auch dem entsprechend honoriren lassen, und ich kann aus Erfahrung selbst bestätigen, dass intelligente Eltern, welche ihre Kinder gründlich in der Musik unterrichten lassen wollen, einen guten Lehrer oder eine gute Lehrerin schon aus freien Stücken anständig honoriren und demselben mit Achtung gegenübertreten. Ein guter Lehrer wird aber auch darauf bedacht sein, seinen Schülern die richtigen Anschauungen von der Kunst überhaupt beizubringen, woran die Musiklehrerinnen der gedachten Art gar nicht denken können, da ihnen hierzu alles Verständniss fehlt. Die Folge davon ist, dass die Kunst total herabgewürdigt wird und der Musikunterricht überhaupt seinen Werth verliert.

Vom materiellen Standpunkt aus üben diese Art Musiklehrerinnen zu dem geistigen Schaden, den sie verursachen, eine unwürdige Konkurrenz gegen reelle gute Musiklehrer und Lehrerinnen aus, und auch aus diesem Gesichtspunkte wäre es demnach jetzt an der Zeit, diesem Treiben dadurch ein Ende zu machen, dass alle Musiklehrer sich zu einem Allgemeinen deutschen Klavierlehrer-Verband (welchem auch gute Klavierlehrerinnen beitreten könnten) vereinigten. Vereint und einig würden sie schon Mittel und Wege finden, um unwürdige, die Kunst und ihre Lehrer entehrende Konkurrenz zu beseitigen. Mit Freuden konstatire ich, dass in Kassel ein Klavier-Lehrer-Verein existirt, welcher bestrebt ist, die Interessen seiner Mitglieder zu wahren.

Schliesslich hoffe ich, dass die geehrte Redaktion ihr Mögliches thun wird zur weiteren Förderung obiger Sache, und möge jeder Klavierlehrer und wahre Kunstfreund solchen heilsamen Bestrebungen seine Unterstützung nicht versagen! L. B.

Die Gründung eines solchen Klavier-Lehrer-Vereins dürfte auf grosse Schwierigkeiten stossen, denn es wird schwer zu unterscheiden sein, wer sich zur Kategorie der guten, tüchtigen Musiklehrer zu zählen das Recht hat, wer nicht. Von welchen Bedingungen soll der Eintritt in den Verein abhängig gemacht werden? Soll Jeder, der das Recht zum Eintritt in denselben erwerben will, Zeugniss über abgelegte Studien und mit Erfolg ertheilten Unterricht beibringen? Da wir so wenig Institute zur Ausbildung der Musiklehrer besitzen, der grösste Theil derselben sich durch Selbststudium zu seinem Berufe vorbildet, so dürfte es selbst tüchtigen Musikpädagogen schwer werden, schwarz auf weiss ihre Befähigung darzulegen, falls sie, an einem Orte unbekannt, Eintritt in den Verein zu erlangen wünschen. Erfolge auf dem Unterrichtsgebiet können solche Bewerber auch nicht für sich sprechen lassen, denn jahrelange Arbeit auf diesem Gebiete zeitigt erst Früchte. Prof. Fl. Geyer hat über alle diese Dinge in seinem Aufsatze: „Ueber Prüfungen der Musiklehrer“ in No. 6 d. Ztg. Beachtenswerthes geäussert und gelangt zu dem Schluss, es lässt sich die Lehrfreiheit nicht beschränken, „Sache der Eltern und Erzieher ist es, scharf zu sehen, und ihr eigenes und ihrer Kinder Wohl gebietet ihnen, nicht einen Stutzer, Pinsel oder Heuchler, sondern den Mann von Bildung, Gewissen, Fähigkeiten, Gemüth und Sitte zum Lehrer zu wählen.“

Sehr dankbar würden wir dem geehrten Einsender sein, wenn er die Güte haben und uns über den erwähnten in Kassel gegründeten Verein Näheres mittheilen wollte. E. B.

An die hiesige Abonnentin N. N. Eine andere Entstehungsart der Bezeichnung grosse, kleine, ein — zwei — drei — gestrichene Oktave giebt — unsere Darlegung in voriger Nummer d. Bl. berichtigend — der gelehrte Redakteur der „Allgemeinen deutschen Musik-Zeitung.“ Er sagt:

„Die gegebene Antwort ist nicht ganz richtig. Merkwürdiger Weise findet man in keinem Buche — die naheliegende Auskunft. Die Bezeichnung der Töne durch Buchstaben war lange, lange vor der deutschen Tabulatur versucht worden. Man schreibt sie Gregor dem Grossen zu. Die damals tiefste Oktave notirte man: A B C D E F G, die nächste a b c d e f g, die folgende aa bb cc dd ee, weiter erstreckte sich das Reich der Töne nicht. Bekanntlich lässt sich die Verdoppelung der Buchstaben durch einen Querstrich andeuten, daher tauchen allmälig die Abkürzungen $\bar{a}$ $\bar{b}$ $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ auf. Späteren Generationen ging der Zusammenhang zwischen dieser Abbreviatur und der ursprünglichen Lesart verloren und man las — ohne sich dabei etwas zu denken — eingestrichenes a u. s. w. und fügte nach Bedarf einen zweiten dritten, vierten Querstrich bei.“

Wir haben diese Darlegung allerdings in keiner der uns zu Gebote stehenden Quellen gefunden, sie hat aber viel für sich und ist wohl geeignet, allgemeines Interesse zu erwecken. Es kommt vor allen Dingen darauf an, nachzuweisen, dass man sich zu jener Zeit wirklich der kleinen wagerechten Striche zur Verdoppelung der Buchstabens bediente, was, wie bekannt, heut nur noch bei den Buchstaben m und n stattfindet.

Es würde uns freuen, wenn unsere gelehrten strichkundigen Freunde zur Klärung der Sache das Wort ergreifen würden. E. B.

Berichtigung.

Letzte Zeile des ersten Briefes in voriger Nummer Seite 114, lese man: „Befriedigung des Gehörs“, anstatt „Gehirns“.

Antworten.

Herrn **C. Stolpe** in **Inowrazlaw**. Franz Liszt sammelt allerdings noch Schüler um sich. Sobald es bekannt wird, dass er wieder nach Weimar geht, was fast in jedem Sommer geschieht, so wallfahrtet eine Anzahl männlicher und weiblicher Kunstjünger, meist Deutsche, Russen, Amerikaner und Engländer nach dem Orte, von wannen, nach ihrer Meinung, allein das Heil kommt. Leider verwandelt sich das ersehnte Heil bei Manchem in Unheil. Nur ein geistig gereifter, musikalisch tüchtiger, technisch bis zu einer hohen Stufe vorgeschrittener Kunstbeflissener, wird durch Liszt's Anregung Nutzen haben. Wir sagen Anregung, nicht Unterricht, denn von einem, das Wesen des Unterrichts kennzeichnenden, methodischen Fördern, kann in den 4—8 Wochen, in denen die Schüler gewöhnlich in Liszt's anregender, geistvoller Gesellschaft musiciren und Musik hören, nicht wohl die Rede sein. Diejenigen aber, welche unreif im Geiste und in der Technik zu ihm kommen, die lernen ihm höchstens ab, wie er sich räuspert —, sie ahmen ihm in allen Aeusserlichkeiten nach, kratzen und malen sich Liszt-Pickel, lassen das Haar mähnenartig wachsen, — doch von dem gottbegnadeten Geiste unter der ergrauenden Mähne seines Hauptes, wird ihnen selten etwas offenbar. Solche spielen fast allein Kompositionen L.'s und zwar rein handwerksmässig, sie erinnern uns an jenen Bauer, der nach zehnjährigem Aufenthalt in Amerika die englische Sprache noch nicht erlernt, deutsch zu sprechen hingegen verlernt hatte, und von dem ein Witzbold meinte, es bliebe ihm nun nichts weiter übrig, als sich durch Bellen zu verständigen. Liszt's Kompositionen in der rechten Art zu spielen, haben jene nicht gelernt, Mozart und Beethoven, Mendelssohn und Schumann zu spielen haben sie verlernt, was bleibt ihnen übrig?

Frl. **A. Schulz, Schwerin** in Mecklenburg. Ihr werther Brief hat uns aufrichtige Freude bereitet. Herzlichen Dank.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 11. **Berlin, 1. Juni** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Analyse der F-moll-Sonate von Beethoven Op. 2 No. 1.*)
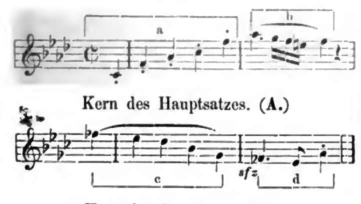
Von **Theodor Kullak.**

Diese Sonate wird die kleine genannt zum Unterschiede von der unvergleichlichen, Op. 57. An und für sich ist sie ebenso wenig klein als eins der drei Trio's Op. I., welche auch die kleinen heissen, vielmehr von bedeutenderem Gehalte als z. B. die umfangreichere in C-dur (Op. II. No. 3), deren Largo ausgenommen. Die einzelnen Sätze in ihr bedingen sich nicht nur äusserlich nach den Gesetzen des Kontrastes, — ein tieferes, inneres, seelisches Band vereint sie.

Erster Satz. F-moll. Allegro.

₵ alla breve-Takt.

Sonatenform.



Kern des Hauptsatzes. (A.)

Kern des Seitensatzes (B.)

Der Hauptsatz besteht aus zwei Sätzen, das eigentliche Thema wird bereits in A. klar und bestimmt hingestellt. Seine Melodie liegt in der Oberstimme, und bewegt sich im Umfange von zwei vollen Oktaven. Mit leichten, elastischen Schritten steigt sie im ersten Abschnitte durch die Intervalle des tonischen Dreiklanges vom eingestrichenen *c* bis zum zweigestrichenen *as*, im zweiten Abschnitte durch den Dominant-Septimen-Akkord vom eingestrichenen *g* bis sum zweigestrichenen *b*, verweilt (Takt 5.) einen Moment unschlüssig auf *as*, (Takt 6.) auf *b*, und sinkt, nachdem sie ihren Höhepunkt *c* Takt 7. erreicht, gleichsam ermattet stufenweise auf die Terz des Dominanten-Dreiklanges *e* herab.

Den Kern des ganzen achttaktigen mit einem Halbschlusse endigenden Satzes bildet sein erster Abschnitt mit seinen beiden Motiven a, b (Takt 1. und 2.). Der Abschnitt wiederholt sich versetzt Takt 3. und 4.; in Takt 5. und 6. erscheint Motiv b; nur Takt 7. und 8. bringen neuen Motivgehalt. Der ganze Satz ist durchaus homophon gehalten; seine Melodie von einfachen Akkorden begleitet. Nach einer Fermate schliesst sich der zweite Theil des Hauptsatzes an. Die Unterstimme — der ganze Satz ist vierstimmig — wiederholt den ersten Abschnitt von A. auf der Basis des C-moll Dreiklanges. Aus der Tiefe steigt's noch einmal empor, aber gleichsam, als wenn sie weiterem Emporstreben vorbeugen wollten, drängen die beiden Oberstimmen, abwechselnd Motiv b imitirend, den Bass beschwichtigend, abmah-

*) Bevor man an das Studium dieser Analyse geht, versehe man die Sonate — am besten von 5–5 Takte — mit Zahlen, jeden Theil und Satz mit 1 beginnend.

nend, schmeichelnd abwärts, und schrittweise weicht er zurück, um sich B. beharrlich auf der Dominante von As-dur: *es*, festzunisten. Ihrem Gehalte nach gehören die beiden ersten Sätze (Takt 1.—20.) streng zu einander, aber der zweite, (Takt 9.—20.) ist äusserlich mannigfaltiger ausgestattet, polyphoner gehalten, harmonisch und modulatorisch reicher entwickelt, und an die Stelle des verzagenden Schlusses von A. tritt ein durch dreimalige Wiederkehr



sich kräftigender Abschluss.

Unmittelbar an diesen schliesst sich der Seitensatz. Er kündigt sich sogleich als der beweglichere durch die Achtelbewegung des Basses an, wie denn überhaupt Achtelbewegung den ganzen Seitensatz durchströmt. Wie beschwichtigende, abmahnende, schmeichelnde Rede oft, statt den Aufruhr der Seele zu sänftigen, ihn noch erhöhen, so verharrt nicht nur die Stimmung, wie der Hauptsatz sie ausgesprochen, sie steigert sich noch. Unmuthig schmollend und klagend entwickelt sich nach und nach eine Leidenschaftlichkeit, für deren Ausströmen das ganze Beethoven'sche Klavier seinen Umfang hergeben muss. Der Seitensatz bietet in dieser Hinsicht eine Steigerung. Den Kern der ersten bieten die beiden Motive c, d, welche den ersten Abschnitt von B. bilden (vergl. oben); die zweite entwickelt sich im 26. Takte an der Achtelfigur, welche statt Motiv d an Motiv c sich anreihet, und sich höher und höher schwingt; die dritte vollendet sich in der As-dur Tonleiter, die hoch herab durch drei Oktaven in die Tiefe rollt, der Synkopen spottend, welche der Bass zuletzt in den tiefen Chorden der grossen Oktave ihr entgegenstemmt.

Wenn so der Seitensatz auf der einen Seite die Grundstimmung des Hauptsatzes festhält und fortentwickelt, so ist er auf der andern Seite doch wieder sein Gegensatz. Schon sein Kern (der Abschnitt c, d), verfolgt die entgegengesetzte Richtung von a, b. Dieser strebt empor, jener nach der Tiefe; dieser springt leichten Fusses staccato, jener schleicht leicht grollend (legato). Es tritt ferner mit den Achteln des Seitensatzes eine grössere Beweglichkeit, aber gleichzeitig etwas Hastigeres, Unstäteres auf, was gegen das zielbewusstere Auftreten des Hauptsatzes kontrastirt.

Nach dem schwungvollen Ausgang des Seitensatzes ist der kurze achttaktige Schlusssatz eine Nothwendigkeit. Aufathmen und Ausathmen! schmerzlich befriedigtes, nicht freudiges, — Rast nicht Ruhe! —

Der Mittelsatz, der in derselben Tonart beginnt, in welcher der erste Theil geschlossen: in As-dur, entlehnt seinen Gehalt dem Haupt- und dem Seitensatze, vorzugsweise letzterem. Der Anfang ist eine elliptische Nachbildung von A. Der Satz, interessant durch den kurz angebundenen Rhythmus seiner zwei dreitaktigen Abschnitte, modulirt im Schlusstakte der Dominante von B-moll. Auf ihr kehrt der Seitensatz wieder, zunächst vollständiger, dann gedrängter, die aufflatternden Achtelfiguren bei Seite schiebend, und sich nur mit seinem Hauptmotive beschäftigend (Takt 15. und 16.), welches der Bass (Takt 19. und 20.) in Besitz nimmt, in Takt 21., 22., 23., 24. behauptet, und (Takt 25.) in trotzig auf- und abschreitende Synkopen auflöst. Ueber ihnen wogen die Achtel — diese charakteristische Staffage des Seitensatzes. Die Modulation wendet sich (Takt 15.) nach C-moll, berührt noch einmal (Takt 21,) B-moll. (Takt 23.) As-moll, und kehrt dann zurück zur Dominante von F, dem Orgelpunkte die Stätte bereitend. Auf seiner breiten Basis verrinnt der Strom der auf- und abfluthenden Achtel in tropfende Viertel, zwischen denen erst schüchtern, dann muthiger das Motiv b, den Eintritt des dritten Theiles anbahnend, emportaucht.

Der dritte Theil ist die Wiederholung des ersten, einige feine charakteristische Einzelheiten und die modulatorischen Abweichungen abgerechnet, zu welchen die Bedingung, den Seitensatz in der Tonart des Hauptsatzes zu halten, Veranlassung bietet. Der Schlussatz (Takt 13. vom Ende) spinnt nach der Trugfortschreitung sich noch einige Takte weiter aus als im ersten Theile, in markigen, trotzigen Akkorden!

(Fortsetzung folgt.)

Die Musik der vorchristlichen Völker.

Von **Anna Morsch.**

II. Aegypter, Araber und Hebräer.

Verehrte Freundin!

Was ich Ihnen heut zu zeigen habe, ist ein weites, weites Trümmerfeld, der Hauch der Vergänglichkeit schwebt über den Stätten, und die Erinnerung ist fast das Einzige, was geblieben. Wohin ich Ihre Blicke auch lenken werde — überall verschwundener Glanz und Ruhm, gestürzte Götter und Helden, versunkene Throne, vergessene Macht, verlorene Weisheit und vergeblicher Fleiss! Versunken in Schutt und Asche, vergessen in den

Jahrtausenden, die darüber hinweg geeilt; — aber indem der suchende Fuss des Menschen die Stätte einstiger Grösse betritt, baut sich dem sinnenden Geist aus Staub und Trümmern die gewesene Herrlichkeit wieder auf, die alten Götter steigen auf's Neue zu ihren goldenen Thronen, und aus den gebrochenen Säulen, den zerrissenen Bildwerken singt und klingt es von einstigem, blühenden, sinnlichen Leben. Ein geheimnissvolles Band zieht sich durch die Geschichte der alten Völker, wir finden überall ähnliche Mythen, einen verwandten Zug, der sich im Kult der Götter ausprägt, wenn auch jedes Land und jedes Volk ihn nach seinen charakteristischen Eigenthümlichkeiten ausgebildet hat, ja wir finden selbst noch die Fäden, die unser Geistesleben mit dem der uralten Kulturvölker verknüpfen. Und überall begleitet unsere holde Musika die Entwicklung und das Erblühen der Völker bis zu ihrem höchsten Glanze, und steigt wieder mit ihnen hinab, wenn Macht und Ruhm sich ihrem Untergange zuneigen.

Nach dem uralten Wunderlande der Pharaonen, das für uns so lange ein verschlossenes Märchenreich gewesen, führen alle Spuren zurück, denen wir bei der Erforschung des Entwicklungsganges der Künste und Wissenschaften folgen. Es scheint, als sei hier die Wiege alles Bestehenden; Jahrtausende vor unserer Zeitrechnung war dies Volk schon zu einer höchsten Blüthe der Kultur gelangt, standen jene kolossalen, uns mit einem ehrfurchtsvollen Schauer erfüllenden Wunderbauten; vergebens, dass die Zerstörungssucht wilder Eroberer zu wiederholten Malen ihre Macht an ihnen versucht, vergebens, dass die alles vernichtende Zeit in Aeonen über sie hinweggeflohen, — noch stehen sie unerschüttert, hier die gewaltigen Pyramiden, dort die gigantische Sphinx, das heutige Pygmäengeschlecht in räthselhaft entschwundene Ferne zurückweisend.

Die alten griechischen Schriftsteller sprachen den Aegyptern eigentlich die Kenntniss und die Ausbildung der Musik ab, wir haben erst nähere Kunde darüber erlangt, seitdem die französische Expedition nach Aegypten die wunderbaren Schätze des Landes erschlossen, und wir aus den an den Wänden der Gräber befindlichen malerischen Darstellungen, aus dem Schmuck der Skulpturen einen tiefen Einblick in das alte, reiche Kulturleben der Aegypter erhalten haben.

Herodot, der griechische Schriftsteller, sprach zwar bereits seine Verwunderung aus, dass die Aegypter einen, dem griechischen Linosliede ganz ähnlichen Gesang besässen, den sie den Maneros-Gesang benannten, und vermuthet, dass es ihr erster und einziger Gesang sei. Dieser Maneros-Gesang, die Klage um das rasche Welken der Jugend, die Vergänglichkeit des Frühlings und der Schönheit zieht sich in den wechselvollsten Gestalten als eine Todtenklage durch das ganze alte Heidenthum, und es ist eher anzunehmen, dass er von Aegypten nach Griechenland übertragen, als umgekehrt. Wir finden, im Gegensatz zu der Auffassung der griechischen Schriftsteller, die Musik als eine hoch in Ehren gehaltene Kunst, besonders in uraltester Zeit, sie diente allen Festen der Götter, und wurde von der alles beherrschenden Priesterkaste gehütet und gepflegt. Von Taat, Thaut oder Thot, dem Gotte der ägyptischen Priester, der ihnen in seinen 42 Büchern alle Weisheit geoffenbart, der der Vorsteher der ägyptischen Priesterschaft, insbesondere der Propheten war, und auf den sie alles religiöse Wissen, alle Philosophie zurückführten, rühren auch die „zwei Bücher des Sängers" her, aber der eigentliche Gott der Musik war Mui-Aribosnofre. Er ist der Verfertiger schöner Gesänge, in denen ihn seine Gattin Taphne unterstützt; sie sind die Vorsteher der heiligen Sänger, d. h. derjenigen Priesterklasse, welcher die Hymnen und Gesänge beim Gottesdienst oblagen. Thot wird jedoch mehr als Lehrer der Harmonie und der Natur der Töne genannt. Es ist unverkennbar, dass die Aegypter schon früh eine Musiklehre ausgebildet hatten, und sich mit den Eigenschaften der Töne beschäftigten, dass sie sie aber vielfach mit astronomischer Mystik verknüpften, wie viele Deckengemälde aus den Gräbern es uns veranschaulichen, und da, wie ich Ihnen später erzählen will, von Pythagoras berichtet wird, dass er 22 Jahre in Aegypten gewesen, und dort von dem Priester Onuphis die ägyptische Priesterweisheit gelernt, so ist auch wohl anzunehmen, dass er seine Ideen über die Sphärenmusik aus dem alten Pharaonen-Lande mitgebracht. Alles was wir von der ägyptischen Musik wissen, gründet sich auf die Darstellungen, die uns die Malereien und Skulpturen der Gräberwände bieten, und da finden wir, dass sie meist dem Kultus der Todten diente, dass sie aber in hohem Ansehen stand, ebenso wie die Sänger und Sängerinnen, ja dass sogar Prinzen und Grosse die Obersten der Sänger sind; sie nennen sich Propheten der Hathor, jener Göttin des dunklen Weltraumes, die auf der Pforte des Todtenreichs thront, ferner Propheten des Asyches, des Ranteses etc. Ich will Ihnen nur ein Paar jener Abbildungen beschreiben. In einem der Gräber der Nekropolis in Memphis zeigt die Malerei die zu Imai's Todtenfeier veranstaltete Musik. Ein knieender Harfner greift mit beiden Händen in eine grosse mit acht Saiten bespannte Harfe, ihm gegenüber hockt der Vorsteher der Lobsinger, und hält, wie wir das überall wiederfinden, die hohle Hand an's Ohr, gleichsam um besser zu hören. Der Gesang von sechs Sängerinnen wird von ihm geleitet, die nach orientalischer Weise zu dem Rhythmus des Gesanges mit den Händen klatschen. Dazu tanzen drei Männer, Hand und Fuss gleichmässig hebend, während ein Vierter, wahrscheinlich der Vortänzer eine kühne Wendung mit gehobenem Arme macht, als wolle er sich rasch im Kreise herumdrehen. Die beigefügten Hieroglyphen bezeichnen die Figuren noch näher als Harfner, Sänger, Tänzer. In einem Grabe bei Theben, das Rhamses dem Dritten gehört, greifen zwei Priester, die nach der Sitte den Kopf vollständig kahl geschoren tragen, bekleidet mit weiten Gewändern, vor thronenden Gottheiten, und beladenen Opfertischen, in ihre grossen, prachtvollen Harfen. In einem mit Skulpturen versehenen Grabe kniet der Vorsteher der Lobsinger, und hinter ihm zwei Sängerinnen, sie klatschen in die Hände, und singen: „Auf stand, auf stand Deine Sonne am guten Tage, aber Trauer war Dein letzter Tag." Ein reich aus-

gestattetes Grab in El-Kab, aus den Zeiten der Befreiungskriege gegen die Hyksos, zeigt uns den Verstorbenen mit seiner Gattin gleich einem Götterpaar thronend; durch das Spiel zweier Harfner und einer Doppelflöte, und den Gesang zweier Sängerinnen wird das Paar erfreut, dazu schlägt ein kleines Mädchen mit zwei Klapperhölzern den Takt, ein Weib überreicht ein Sistrum, ein anderes bietet eine Opferschale dar. Ich empfehle Ihnen die Abbildungen von Lepsius und Rosselline, die Ihnen ein reiches Feld für weiteres Studium bieten. Leider ist ja von egyptischer Notenschrift oder musikalischen Schriften nichts erhalten, die Töne sind verklungen und wir haben keine Ahnung von den Melodien, welche die alten Götter- und Priesterfeste begleiteten.

Jahrtausende hindurch mögen sie in ähnlicher Weise ertönt sein, dann sank auch nach der langen, glänzenden Periode der Pharaonen durch die eindringenden Perser die altägyptische Macht in Trümmer, bei der wahnsinnigen Zerstörungswuth des Kambyses, der die alten Götter von den Thronen stürzte, verstummte die uralte, heilige Priestermusik. Später drangen griechische Sitte und Bildung mit neuen belebenden Kräften hinein, und vor dem hellen Lichte erblich die altgewordene Priesterweisheit gänzlich; aus den Zeiten des Tiberius, wo Aegypten bereits zu einer römischen Provinz herabgesunken, finden wir noch eine Darstellung: vor dem thronenden Götterpaar Horus und Hathor wird eine einzige Harfe gespielt, gleichsam das Ende der ägyptischen Musik versinnbildlichend.

Aus den ungeheuren Trümmerfeldern am Tigris, wo einst das herrlich blühende, weithin herrschende Ninive stand, haben die fleissigen Forschungen der Neuzeit vieles zu Tage gefördert, was uns einen überraschenden Blick in das Leben der alten Assyrer thun lässt. Wir sehen die ganze Macht und Herrlichkeit orientalischer Despoten, ausgeprägt im Schmuck der Paläste und Bildwerke, sie erzählen uns von stolzer Herrschsucht und Eroberungslust, von Prachtliebe und einem üppigen sinnlichen Leben. Die Musik begleitet alle Ereignisse in der orientalischen Weise des Volkes, sie ist anscheinend nur Dienerin des Sinnengenusses, wie wir sie noch heut oft im Orient finden. Aehnliches erzählen uns die Babylonischen Ausgrabungen; die Musik der im Sinnengenuss dahinlebenden Völker konnte nicht gut anders, als nur durch ihren Klang anregend auf die Nerven wirken, sie musste vor Allem rauschend und voll sein. Das Denkmal, welches König Nebukadnezar in der Ebene Dura setzen liess, zeigt ein überaus reiches Orchester, welches das Zeichen zur Anbetung des goldenen Bildes giebt. Trotzdem spielen mystische und astronomische Beziehungen und Berechnungen in die Musik und ihre Wirkungen hinein, was uns bei dem Volke, das die frühsten astrologischen Kenntnisse besass, kaum Wunder nehmen darf. Ninive und Babylon beherrschten mit ihrem Kulturleben die Nachbarstaaten, wir finden überall verwandte Züge, vor allen in den Trümmerstätten von Persepolis im alten Sassaniden-Reiche. Hauptsächlich ist die Musik hier immer Frauensache, Darius besass ein Gefolge von 329 Musikerinnen, die zugleich einen Theil seine Harems bildeten. Nur selten erhebt sich die Musik zu ernsteren Tönen, die alten Reliefs zeigen sie uns meist in Verbindung mit festlichen Gelagen, Kriegszügen und Jagden. Bei den mit grosser Pracht vollführten Festzügen und Wasserfahrten begleiteten grosse Orchester sie in prächtigen Wagen und eigenen Lustschiffen. Die Sagen erzählen uns von wunderbar süsstönenden Gesängen, denen kein Herz widerstehen kann. Ueber die Stätten dieses blühenden, sinnlich heiteren Lebens brach das Verderben, im Kampf mit den Arabern zertrümmerte das alte Sassaniden-Reich, wilde Wüstensöhne plünderten und zerstörten den weissen Palast von Ktesiphon; aber in überraschend schneller Weise wissen diese ungebildeten Horden sich die bildenden Elemente anzueignen und zu ihrem Nationaleigenthum zu machen. Ihre Macht, besonders in religiöser Bedeutung, breiteten sie über den ganzen Orient bis über das Mittelmeer und Spanien hinein aus; viele Jahrhunderte hindurch behaupteten sie ihren Besitz, um, endlich zurückgedrängt, überall die Spuren ihrer eigenthümlichen Kultur und hohen Begabung zurückzulassen. In Wort und Dichtungen, in der Märchenpracht der Alhambra, der Moscheen, haben sie unvergängliche Denkmäler gestiftet, aus deren Erbschaft unsere europäische Kultur viele und reiche Anregung geschöpft; wir verdanken ihnen unter Anderem auch einen Theil unserer Musikinstrumente. Ihre scharfsinnige, spitzfindige Musiktheorie übertrifft eigentlich noch die verwickelte griechische, weil sie ihre an und für sich ganz richtigen Grundzüge mit allerlei phantastischen orientalischen Märchen überkleideten, so dass es unmöglich ist, in diesem unentwirrbaren Rankengewebe den leitenden Faden beizubehalten.

Doch stehen wir hier endlich auf festem, überliefertem Boden, zahlreiche theoretische Werke aus verschiedenen Jahrhunderten sind uns erhalten; möglich, dass das System der Araber nur die Trümmer eines bereits schon früher vorhandenen, altasiatischen war, welches sie nur weiter ausgebaut; eine gewisse Aehnlichkeit findet sich in der arabischen Tonleiter mit der hypophrygischen der Griechen, wie ja asiatischer Einfluss auf griechische Musik unverkennbar ist.

Die Araber besassen ursprünglich eine acht Töne umfassende Tonleiter, die mit unserer Durskala fast identisch ist, sie setzten nur den zweiten Halbton zwischen die sechste und siebente Stufe, statt wie bei uns, zwischen die siebente und achte. Dann aber theilten sie sonderbarer Weise die Ganztöne nicht in halbe, sondern in Dritteltöne, und da sie die beiden Halbtöne der Oktave auch als Dritteltöne auffassten, so bekamen sie ein System von 17 Dritteltönen in der Oktave, und fassten jeden Drittelton nicht als einen abgeleiteten, sondern als einen selbstständigen Ton auf. Daraus ergiebt sich gleich, dass ihr System sie zu einer ungeheuren Menge von Tonarten führen musste, sie unterschieden darunter 12 Haupttonarten oder Makamat, 6 Lauttonarten, Awafat, die jede mit einem besonderen Namen bezeichnet war, ausserdem aber noch, ähnlich wie bei den Indern, kommen sie durch Zuhülfenahme der Dritteltöne, durch Auslassungen und Versetzungen zu

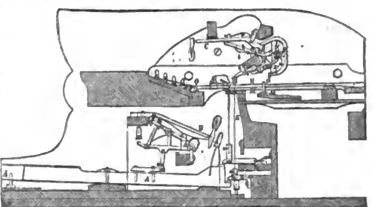
einer grossen Zahl Nebentonarten, die ebenfalls ihre eigenen Bezeichnungen führten, gleichfalls hatten sie für die verschiedenen Hauptformen des Rhythmus besondre Namen.

In scharfsinnigster Weise wurden die verschiedenen Systeme ausgebildet, es gehört hierzu auch die äusserst spitzfindige Lehre von den Verhältnissen der Töne und der Art und Weise dieselben zu berechnen, die sie die Lehre von dem Messel nannten, und die so grundverschieden von der unserigen ist, dass es äusserst schwer ist, sich auch nur einen annähernd klaren Begriff darüber zu verschaffen.

(Schluss folgt.)

Klavier mit neuer Oktav-Mechanik von Otto Lemcke in Schkeuditz.

Vorliegende Erfindung bezweckt, Klavieren, insbesondere Flügeln und Pianinos, eine grössere Tonfülle und schönere Klangfarbe zu geben. Zu dem Ende wird in dem Instrumente über bezw. hinter jede zu dem einzelnen Tone gehörende Seitengruppe ein neues Saitenpaar gelegt, welches in der Oktave des zugehörigen Grundtones gestimmt ist und von einem besonderen Hammer angeschlagen wird.



Die Anordnung von derartigen Oktavsaiten überhaupt ist allerdings nicht mehr neu, doch hat man dieselben nur bei dem Anschlage des Grundtones mitklingen lassen; diese Saiten kommen aber nicht rasch genug in Schwingung, um bei kurzen Noten die gewünschte Wirkung hervorzubringen.

Nach vorliegender Anordnung wird durch den Anschlag der Taste nicht allein der Hammermechanismus für den Grundton in Bewegung gesetzt, sondern gleichzeitig ein zweiter derartiger Mechanismus, dessen Hammer die Oktave erklingen lässt.

Die Einrichtung ist auf vorstehender Illustration für einen einzelnen Ton eines Instruments mit liegenden Saiten dargestellt. Neu ist die Anbringung des oberen Mechanismus und die Uebertragung der Bewegung der Taste *A* auf denselben. Bei dem Druck auf diese Taste wird ein kleiner Hebel *D* und mit diesem die in der Rechenleiste der Dämpfer *R* geführte Stange *E* gehoben; deren Bewegung wird durch die Hebel *F* und G auf den Stösser *H* übertragen und dadurch der Hammer *C* zum Anschlag gebracht. Die Rückkehr dieses Hammers in seine Ruhelage wird durch die mit demselben direct verbundene Feder c, sowie durch den Hebel *t* nebst zugehöriger Feder *i* bewirkt.

Der gekrümmte Hebel *K*, welcher auch dazu beiträgt, den Hammer *C* in der Ruhelage festzuhalten, wird im Augenblicke des Anschlages der Taste durch einen Stift am unteren Ende des Stössers *H* soweit verdreht, dass das Hammerende in die Höhe gehen kann. Auch dient der Hebel *K* dazu, den Stösser *H* in seine Ruhelage zurückzuführen. Die Bewegung des Stössers *H* wird durch die Stellschraube *L* so regulirt, dass der Anschlag des Hammers *C* gleichzeitig mit dem des Hammers *B* erfolgt. Die Saiten *M* für den Grundton gehen vorn durch Löcher in der Stimmblock-Agraffe *O* und von da zu den betreffenden Wirbeln. Die Oktav-Saiten, welche kürzer sein müssen, als die des Grundtones, gehen sowohl durch diese Agraffe, wie durch die gebogene Steg-Agraffe *P*, während die Saiten *M* unter den Kopf der gebogenen Steg-Agraffe *P* hindurchgehen. Die sämmtlichen Steg-Agraffen sind in einen mit dem Resonanzboden verbundenen Steg *Q* geschraubt. Die Löcher in denselben sind schräg gebohrt, damit die Saiten einen festen Auflagepunkt an dem Ende ihres frei schwingenden Theiles bekommen, ohne dass sie einen Winkel bilden, durch den ein nachtheiliger Druck auf den Resonanzboden ausgeübt werden würde. Dadurch, dass beide zu einem Tone gehörenden Saitengruppen *M* und *N* durch dieselbe Stimmblock-Agraffe *O* gehen, wird eine Vergrösserung des Instrumentes, welche sonst aus der Einführung der Oktavsaiten hervorgehen könnte, vermieden.

Der Dämpfer *R* berührt mit seinen längeren Filzstückchen die Saiten *M* und mit den kürzeren die Saiten *N*, so dass dessen Wirkung sich auf die beiden Saitengruppen gleichzeitig erstreckt.

(Illustr. Patent-Blatt, Verl. v. E. Grosser, Berlin.)

Herr L. Teichgräber in Dortmond erhielt gleichfalls ein Patent auf eine von ihm erfundene Oktavenverbindungsmechanik. Grosser's Patent-Blatt schreibt über dieselbe:

„Die Oktavenverbindungs-Mechanik hat den Zweck, jeden auf dem Instrument angenommenen Grundton mit seiner nächsten höheren Oktave, soweit eine solche noch darauf existirt, zu verbinden oder die Verbindung der Taste jedes Grundtones mit demjenigen Hebel seines nächsten Oktavtones zu bewerkstelligen, worauf ein vollständiges Glied der Hauptmechanik ruht. Die Tasten links mit der Taste des tiefsten Basstones angefangen und alle darauf folgenden, sollen jede einzeln stets mit dem dreizehnten, nach rechts liegenden und seine nächste, höhere Oktave bildenden Ton verbunden werden und zwar, soweit ein Ton eben noch eine höhere, auf dem Instrument durch die Saiten dargestellte Oktave hat. Bei einem mit sieben Oktaven versehenen Pianino kann jeder Ton der sechs tieferen Oktaven Grundton sein;

in der siebenten aber nicht mehr, weil es mit dieser abschliesst. Für jeden Ton der sechs tieferen Oktaven ist darum auch in dieser Mechanik ein vollständiges Glied, welches die Vermittelung mit jedem Oktavton übernehmen kann, im Ganzen also 73 enthalten. Ist diese Verbindung hergestellt und schlägt man eine oder mehrere Tasten an, so dass deren Hämmer ihre Saiten anschlagen, dann bringt die Mechanik jeden zu deren höherer Oktave gehörigen. dreizehnten Hebel auch hoch, wodurch dessen Hammer seine Saiten anschlägt — Grundton nebst Oktave durch einen Finger also zugleich angeschlagen werden und letztere so lange klingt, wie ersterer. Das kann aber nur geschehen, wenn man mit einer Hand oder mit beiden Händen zwei Oktaven auseinander spielt; spielt man dagegen mit beiden Händen in zwei neben einander liegenden Oktaven und trifft gleichzeitig die beiden gleichbenannten Tasten, so hört man nur von der mehr nach rechts liegenden die höhere Oktave."

Die oben beschriebene Erfindung des Herrn Lemcke scheint uns vor der des Herrn T. bei Weitem den Vorzug zu verdienen. Die Verbindung eines beliebigen Grundtones mit seiner nächsten Oktave kann bei dieser nur bewerkstelligt werden, wenn man mit einer Hand oder beiden Händen zwei Oktaven von einander entfernt spielt. Bei jener aber, welche für einen Ton zwei Seitengruppen hat, lässt schon durch Anschlagen ein und desselben Tones der zweite Mechanismus die Oktave mitklingen. In wieweit sich übrigens diese und ähnliche Erfindungen für die Kunstausübung verwerthen lassen, muss die Erfahrung lehren. E. B.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 27. Mai.

— Am 14. Mai gab die Pianistin Fräulein Johanna Wenzel, eine ehemalige Schülerin der Neuen Akademie der Tonkunst, im Konzertsaale des Schauspielhauses ein Konzert. Fräulein Wenzel, die wir entschieden unter die Besten der jüngeren Klavierspielerinnen rechnen müssen, hat sich, seitdem wir sie nicht gehört, sehr vervollkommnet. Ihre Technik ist eine sehr bedeutende und ihre Auffassung stets künstlerisch. Wir hörten, ausser bekannten Stücken von Bach, Rubinstein, Chopin und Liszt, einen reizenden, poesievollen „moment musical" von Moszkowski, dessen Ausführung der Konzertgeberin vorzüglich gelang. Fräulein Brandt, die Sängerin des Abends, erfreute uns durch den Vortrag von 4 Liedern, welche sie mit Meisterschaft sang.

v. H.

— Am Musikabend des Tonkünstlervereins kamen eine Sonate für Klavier und Violine von Anna Schuppe, 3 Klavierstücke von Emil Büchner (op. 17, I. und II. und op. 24, I.), ein Flötenkonzert von Briccialdi, eine Meditation für Flöte von Terschak und ein Orgelkonzertsatz von Thiele, für Klavier zu 4 Händen, arrangirt von Plato, zur Aufführung; sämmtliche Stücke wurden von den Anwesenden beifällig aufgenommen. Die Sonate zeugt von glücklicher Begabung und ernsten Studien der Komponistin, doch fehlt dem Werke noch der höhere Flug der Gedanken und die letzte Feile in der Form; immerhin bleibt das Werk als aus der Schöpfungskraft einer Dame hervorgegangen ein durchaus beachtungswerthes. Die Klavierstücke von Emil Büchner, dem Hofkapellmeister in Meiningen, sind mit grosser Feinheit und vielem Geschmack gearbeitet und fesseln durchgehends durch melodischen Reiz, sie verdienen darum die weiteste Verbreitung. Terschak's Meditation ist ein durch die Art der Klavierbegleitung etwas monotones, sonst wohlklingendes, für den Flötisten speciell dankbares Stück, was in Bezug auf Virtuosität von dem Konzerte von Briccialdi in noch höherem Masse gilt; als Musikstück ist das Konzert nur von untergeordnetem Werth. Die vierhändige Bearbeitung des Thiele'schen Konzertsatzes ist mit der an Plato uns längst bekannten Geschicklichkeit gemacht. Die Sonate spielten die Hrn. Prof. Alsleben und Schröder; ersterer auch die Klavierstücke von Büchner, die Begleitung zum Flötenkonzert und im Vereine mit Hrn. R. Eichberg den Thiele'schen Konzertsatz, während Herr Eichberg die Begleitung zur Meditation übernahm. Die Flötenvorträge führte Hr. Julius Schmidt aus. —n.

In dem vorletzten Konzert des Tonkünstlervereins wurde u. a. eine Sonate für Klavier und Violine von Gustav Brahmüller mit grossem Erfolge zu Gehör gebracht. Besonderen Beifall errang das frische Scherzo in F-dur, das sich eng an das weiche, gesangvolle Adagio anlehnt.

Herr Prof. Dr. Alsleben und Herr Herm. Schröder machten sich um die Ausführung des Werkes sehr verdient.

Die Sängerin Frl. Aenny Gnauck veranstaltete am 22. d. M. im Konzertsaale des Königlichen Schauspielhauses ein Konzert zum Besten der Hinterbliebenen der vor Kurzem verunglückten Feuerwehrleute. Dasselbe wurde eröffnet durch eine Ballade und einen Bolero für Violine und Klavier von Moritz Moszkowski. Die frischen und eigenartig-charakteristischen Stücke, vom Komponisten und dem Herrn Gustav Hille mit Schwung und Feuer gespielt, wurden sehr beifällig aufgenommen und werden sich bald in den Konzertsälen einbürgern. Je weniger man Beethovens Sonaten der mittleren Periode jetzt in den Konzertsälen hört, um so verdienstlicher ist es, wenn ein Künstler, wie Heinrich Barth durch musterhaften Vortrag derselben der jüngeren Künstler-Generation zeigt, wie Beethoven gespielt werden muss und sie zur Nacheiferung anspornt. Herr Barth spielte heute die Es-dur-Sonate op. 27, an deren Ausführung wir nur auszusetzen haben, dass der zweite Theil — Allegro, sechs Achtel Takt — nicht noch besser gegliedert und etwas schärfer accentuirt wurde. Lieder von Mendelssohn und Chopin's As-dur-Ballade, welche er später spielte, haben wir selten so fein und

poetisch vortragen hören. Die Konzertgeberin hat eine angenehme, weiche, biegsame Stimme. Sie bekundete durch den Vortrag einer Arie aus Verdi's „Traviata" und zweier Lieder von R. Wüerst und H. Dorn ihre vortrefflich gebildete Koloratur und echt musikalische Art zu singen. Herr Grünfeld entlockte im Vortrage eines Andante von Molique dem Violoncell einen Ton, der an Weichheit mit dem der Sängerin wetteifern konnte. Der Königl. Hofopernsänger Herr Ernst erfreute die Hörer durch zwei stimmungsvolle Lieder von F. von Holstein und Hermann Zopf, von denen besonders das zweite, „Ich bin der See" mit seinem wirkungsvollen Schluss sehr beifällig aufgenommen wurde. Wären sie nur korrekter begleitet worden. Es war vollkommen gerechtfertigt, dass der Begleiter vom Sänger ernst angeblickt wurde.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Professor Dr. Ferdinand Hiller in Cöln hat vom König von Würtemberg den Kronenorden I. Klasse erhalten, eine Ehrenbezeigung, welche zugleich den persönlichen Adel einschliesst.

— Betreffs der Errichtung einer städtischen Musikschule mit freiem Unterricht, über welche wir in der letzten Nummer unseres Blattes berichteten, ist nach genauer Erkundigung an massgebender Stelle nichts weiter bekannt, als dass einstens von ausserhalb ein solcher Plan aufgetaucht, aber an der Bedürfnissfrage sofort gescheitert sei.

— Richard Wagner hat der Direktion Förster in Leipzig die Genehmigung ertheilt, die beiden Musikdramen „Rheingold" und „Walküre" am Berliner Victoria-Theater aufzuführen. Es liegt dem Meister viel an einer Berliner Aufführung, da er der General-Intendanz der Königl. Schauspiele die Aufführung von „Walküre" verboten hatte, weil dieselbe sich ausser Stande erklärte, auch „Rheingold" zur Aufführung zu bringen. Nun fragt es sich aber, ob die Stadtväter von Leipzig in das Arrangement willigen werden, da sie sich dann für 20 Tage des Genusses einer Oper werden enthalten müssen.

— Nach langem Leiden starb hier der frühere kgl. Hofpianoforte-Fabrikant, Rentier Theod. Stöcker. Derselbe hatte sich um die Hebung des von ihm vertretenen Industriezweiges sehr verdient gemacht; die von ihm gebauten Flügel wurden von bedeutenden Künstlern wie Liszt, Bülow und Taubert gern benutzt.

— Der allgemeine Deutsche Musikerverein macht bekannt, dass die diesjährige Tonkünstlerversammlung vom 22.—25. Juni in Erfurt stattfindet. Wir werden den Lesern unseres Blattes seiner Zeit über die Verhandlungen und Musikaufführungen des Vereins Bericht erstatten.

— In der letzten Sitzung der französischen Akademie der Wissenschaften wurde eine neue Verwendung der Elektrizität zur Fortpflanzung des Schalles demonstrirt. Ein ziemlich einfaches Instrument, Mikrophon genannt, pflanzt vermittelst eines Drahtes das leiseste Geräusch wie das Ticken einer Uhr bedeutend verstärkt auf weite Entfernungen fort. Mr. Hughes in London ist der Erfinder.

Colberg. Am 23. Mai veranstaltete Herr Gymnasiallehrer J. Springer mit den vereinigten hiesigen Männergesangvereinen, dem Gesangverein für gem. Chor und der Kapelle des 54. Inf.-Rgts. eine Musikaufführung im Theater mit folgendem interessanten, das tüchtige musikalische Streben des Genannten kennzeichnenden Programm: Ouverture z. d. Op. Tell von Rossini, Eine Nacht auf dem Meere, dram. Tongemälde von W. Tschirch. Fantasie aus „Preciosa" von K. M. v. Weber. Zigeunerleben von R. Schumann. a) Ave Maria, b) Winzerchor, c) Finale des 1. Aktes aus Mendelssohn's Loreley.

Frankfurt a. M. Das unter der artistischen Leitung des Herrn Joachim Raff stehende Dr. Hoch'sche Konservatorium für alle Zweige der Tonkunst wird am 10. September d. J. eröffnet werden. Dasselbe bezweckt eine möglichst umfassende gründliche Ausbildung in der Musik und deren nächsten Hilfswissenschaften und erstreckt sich der Unterricht theoretisch und praktisch über alle Zweige der Tonkunst als Kunst und Wissenschaft. Als Lehrfächer sind in den Stundenplan Harmonie, Kontrapunkt, Kompositionslehre, Partiturspiel und Direktionsübung, Pianoforte, Violine, Violoncello in Solo- und Ensemblespiel, Chor- und Sologesang; Geschichte der Musik, Metrik und Poetik, sowie neuere Sprache aufgenommen. Den Unterricht in diesen Fächern haben übernommen die Herren Professor Julius Stockhausen, Horaz Fenn, Max Fleisch (Gesang); Frau Dr. Klara Schumann, die Herren Max Fälten, Anton Urspruch, Josef Rubinstein (Pianoforte); die Herren Konzertmeister Hugo Heermann und Rudolf Gleichauf (Violine); die Herren Bernhard Kossmann und Valentin Müller (Violoncello); die Herren Direktor Joachim Raff und Professor Franz Magnus Böhme (Theorie und Geschichte der Musik); Herr Rektor Dr. Veith (Poetik und Metrik); die Herren Dr. August Fritsch und Agostino Savodelli (neuere Sprachen). Das Honorar für das ganze Jahr beträgt 300 Mark.

Görlitz. Das dritte schlesische Musikfest ist nunmehr, nachdem König Albert von Sachsen, mit Rücksicht auf dessen silberne Hochzeit das Fest verschoben ist, sein Erscheinen bei demselben bestimmt zugesagt hat, auf die Tage vom 23. bis 25. Juni festgesetzt worden. Die mitwirkenden Sänger und Musiker, gegen 600 Personen, treffen schon am 20. Juni in Görlitz ein, wo am 21. und 22. die Haupt- und Generalproben stattfinden werden. Für den ersten Festtag ist Mendelssohns Paulusouvertüre, Mozart's Offertorium: „Venite populi" und Kiel's Christus, für den zweiten Festtag Gluck's Ouvertüre zur Iphigenia in Aulis mit dem Wagnerschen Schlusse, Brahms' Ave Maria für Chor und Orchester, Rubinstein's Cantate für Altsolo, Chor und Orchester, „Die Nixe",

Arie und Finale aus dem II. Akt von C. M. v. Weber's Euryanthe, und Beethoven's neunte Symphonie mit den Chören, für den dritten Festtag das Künstlerkonzert festgesetzt. Die Mitwirkung bedeutender Künstler ist gesichert, wenn auch die ganze Liste der Solisten noch nicht definitiv feststeht. Die für das Fest errichtete Festhalle ist so gross angelegt, dass sie für 700 Musiker und 2500 Personen bequem Raum gewährt. Die Billets, welche sämmtlich nummerirt sein werden, kommen vom 1. Juni an zum Verkauf. Die Preise werden für die Logenplätze 30 Mark, für Sperrsitz 20 Mark, für Rotunde 15 Mark, für Empore 10 Mark für alle drei Aufführungen betragen, für die einzelnen Festtage kostet ein Logenplatz 12 Mark, ein Sperrsitz 8 Mark, ein Platz in der Rotunde 6 Mark und ein Platz auf der Empore 4 Mark. Zu den Proben werden für die Plätze mit Ausschluss der Logen nummerirte Billets ausgegeben, zur Hauptprobe für 1 Mark, zur Generalprobe für 2 Mark. Die Direktionen aller in Görlitz mündenden Eisenbahnen werden an den Festtagen Extrazüge hin- und zurück veranstalten.

Hannover. Die Aufführung der Oper „Edda" von Reinthaler im königlichen Theater, welche unter Herrn v. Bülow's Leitung am Mittwoch trotz der vorangeschrittenen Jahreszeit vor wohlgefülltem Hause stattfand, war vom vollständigsten Erfolge begleitet. Die Vertreter der Hauptrollen, namentlich die Damen Frau Zimmermann (Edda) und Frl. Riegler (Ersabe), sowie der anwesende Komponist wurden durch reichen Beifall und wiederholten Hervorruf nach den Aktschlüssen ausgezeichnet. Die Vorstellung selbst war eine in jeder Beziehung kunstwürdige und vortreffliche. Wahrscheinlich nächsten Freitag — nach beendigtem Faustcyklus — wird eine Wiederholung des Werkes stattfinden, für welche der Komponist die ihm angebotene persönliche Leitung angenommen hat.

Kiel. Der Ausschuss für das zweite schleswig holsteinsche Musikfest trat hier gestern unter dem Vorsitz des Klosterprobst von Lilienkron zu einer Sitzung zusammen, an welcher auch der Oberpräsident v. Scheel-Plessen als Ehren-Präsident theilnahm. In der Ausschusssitzung wurde zunächst konstatirt, dass die Vorbereitungen zum Feste ihren geregelten Gang nehmen. Dann wurden die laufenden Geschäfte erledigt und schliesslich die Wahl der Ehrengäste vorgenommen. Als solche sollen geladen werden: Der Kultusminister, der Ministerialdirektor Greiff, der Unterstaatssekretär Bitter, Musikdirektor v. Bernuth (Hamburg), Professor Grädener (Hamburg), Musikdirektor Gurlitt (Altona), Seminar-Musiklehrer a. D. Reinecke (Vater des Komponisten und Dirigenten des zweiten schleswig-holsteinschen Musikfestes).

Leipzig. In der Nacht vom 21. zum 22. starb der Komponist Franz von Holstein, bekannt durch seine Opern „Haideschlacht", „Hochländer" u. s. w. Er war zu Braunschweig 1826 geboren, widmete sich zuerst der militärischen Laufbahn, kämpfte als Offizier 1848 in Holstein, nahm aber einige Jahre später seinen Abschied.

Neu-Brandenburg. Im Konzert des Vereins für gemischten Chor wurde eine Kantate: Simson für Soli, Chor und Orchester von A. Naubert, dem Dirigenten des Vereins, zur Aufführung gebracht. Frl. Börs und Kammersänger Hill aus Schwerin hatten die Soli übernommen.

Olmütz. Am Sonnabend und Sonntag hatten wir hier zwei Aufführungen des Oratoriums von Ferdinand Hiller: „Die Zerstörung Jerusalems." Das gehaltvolle Werk ist bisher in Oesterreich nur in Prag zur Aufführung gelangt. Es ist ein Verdienst des hiesigen städtischen Kapellmeisters Labler, das Oratorium in würdiger Weise vorgeführt zu haben. Der Sopranpart wurde von der Hofopernsängerin Frau Dillner gesungen, und dies in so stylgemässer und vollendeter Weise, dass der Beifall ein allgemeiner war. Die übrigen Partien (Bariton: Herr Borkowsky — das in Wien so vortheilhaft bekannte Mitglied des Männergesang-Vereins — Tenor: Hofopernsänger Link aus Dresden und Alt: Fräulein Etzel aus Wien,) befanden sich in besten Händen, und Chor und Orchester, die wochenlang Proben abgehalten hatten, leisteten unter Herrn Labler's Leitung Mustergiltiges. Zur zweiten Aufführung waren aus den Städten der Umgegend zahlreiche Fremde eingetroffen.

Paris. Es scheint, dass gelegentlich der Weltausstellung der Anstoss zu einer Revolution in der musikalischen Welt oder doch wenigstens in der Kunst des Klavierspiels und des Klavierbaues gegeben werden soll. Der bekannte Musikkritiker Oscar Commettant und die Pianofortefabrikanten Maugeot Frères hatten einen intimen Kreis von Musikkennern, Komponisten und Kritikern Freitag, den 10. Mai Abends, in ihre in der neuen Avenue de l'Opéra gelegene Konzerträume eingeladen, um einen neuen Konzertflügel in Augenschein zu nehmen, den die Erbauer „Piano à doubles claviers renversés" nennen.

Was man zu hören und zu sehen bekam war wunderbar genug. Auf der Klaviatur eines gewöhnlichen Flügels befand sich eine zweite Klaviatur in etwas erhöhter Stellung angebracht, nur mit dem Unterschiede, dass die obere Klaviatur links vom Spielenden ihre Höhe und rechts ihre Tiefe hatte, während die untere, wie gewöhnlich, links den Bass und rechts die Höhe besass. Die beiden Klaviere hatten ihre besondere Saiten, die kreuzartig übereinander, jede Klaviatur mit besonderem Resonanzboden, übereinander hinwegliefen. Herr Jules Zarebski, der auch in Berlin bekannte Virtuose, welcher zwei Monate lang sich auf diese neue Klaviereinrichtung eingearbeitet hatte, setzte sich an diese doppelte Klaviatur, nachdem Herr Commettant jun. eine Denkschrift vorgelesen, in welcher die Vorzüge des neuen Instruments theoretisch auseinander gesetzt waren. Herr Zarebski spielte u. A. die Oberon-Ouvertüre, welche er für die neue Konstruktion bearbeitet hatte, und erzielte damit wahrhaft überraschende Klangwirkungen, die weit über diejenigen hinausgehen, welche man durch vierhändiges Spiel hervorzubringen vermag. Auch den Berliozschen Sylphentanz und eine eigens für das neue Instrument komponirte grosse symphonische Phantasie, welche Herr Zarebski ebenfalls vortrug, erregte allgemeines Erstaunen und einstimmige Bewunderung. Die neuen Kombinationen, welche mit Hülfe des doppelten Klaviers, zu dem der berühmte Virtuose Wieniawski die erste Idee gegeben, in Aus-

sicht stehen, sind in ihrer Mannichfaltigkeit noch gar nicht abzusehen. Jedenfalls werden nun die schwierigsten Tonstücke auch Spielern von mittlerer Fertigkeit erreichbar werden und das doppelte Pianino mit verkehrter Klaviatur scheint eine grosse Zukunft für sich zu haben. Schon jetzt sind neue Vereinfachungen im Bau des etwas schwerfällig erscheinenden Instruments in Sicht und so dürfte für die Pariser Weltausstellung, was Originalität der Idee und Wirkung anbetrifft, diese Erfindung den ersten Rang behaupten, wenigstens ist von einer ähnlichen revolutionären Neuerung von anderer Seite bisher nichts bekannt geworden.

Rom. Im Theater Quirino wurde eine Parodie des Lohengrin, ein geist- und witzloses Machwerk — vom Anfang bis zum Ende ausgepfiffen.

Salzburg. Der Vorstand der internationalen Mozart-Stiftung veranstaltet auch in diesem Jahre ein Musikfest. Dasselbe dürfte am 13., 14. und 15. Juli stattfinden. Die Konzerte sollen nicht blos auf Orchester-Vorträge beschränkt bleiben. Das Orchester wird aus Mitgliedern des Wiener Hof-Opernorchesters (von welchen sich fünfunddreissig zur Mitwirkung bereit erklärt haben) und aus Musikern von deutschen Hofbühnen gebildet werden. Namentlich die Karlsruher Musiker werden sich wohl zahlreich betheiligen, da Herr Dessoff — dermalen bekanntlich in Karlsruhe — abermals die Leitung der Konzerte übernommen hat.

Wien. Die 13. und in diesem Schuljahre die letzte Zöglingsproduktion der rühmlichst bekannten Horak'schen Mariahilfer - Klavierschule fand Montag, den 20. Mai im Saale des Institutes statt. Das aus 30 Nummern bestehende Programm enthielt ausser mehreren neuen Kompositionen Konzerte von Beethoven, Schumann, Hiller, ferner die Don-Juan-Fantasie v. Liszt, grössere Werke von Weber, Mendelssohn, Chopin, Henselt u. A. Im letzten Schuljahre wurde die Musikschule von 603 Eleven besucht.

Nach Schluss der Redaktion erhalten wir noch folgende Zuschrift:

Die allgemein unsichere politische Weltlage hat den Ausschuss der „Internationalen Mozartstiftung in Salzburg" schon früher bestimmt, das völlig zum Abschluss gelangte Projekt, „während der Ausstellung in Paris Konzerte mit den Wiener Philharmonikern zu veranstalten", fallen zu lassen. Derselbe Grund veranlasste den Sitzungsbeschluss vom 13. d. M., auch von der Durchführung des „Zweiten Salzburger Musikfestes" für dieses Jahr abzusehen.

Bücher und Musikalien.

Kunkel, F. J. Das Tonsystem in Zahlen. Kurzgefasste Anleitung zur Entwickelung und Berechnung der Tonverhältnisse. Ein Handbuch zum Gebrauche bei Vorlesungen über die Tonverhältnisse beim Unterrichte in der musikalischen Kanonik an Musikschulen und höheren Bildungsanstalten, sowie zur Selbstbelehrung. Frankfurt a. M. bei Jaeger.

Wir haben das Titelblatt in seiner ganzen Ausführlichkeit wiedergegeben, um damit gewissermassen von vorn herein auf die Brauchbarkeit des Schriftchens aufmerksam zu machen. Der Verfasser giebt hierin auf eine dreifache Weise Anleitung, das Tonsystem zu entwickeln und in Zahlenverhältnissen darzustellen. Zuerst lässt er dieselben aus den quadratischen und kubischen Berechnungen entstehen. Eingeschlossen in diesen Abschnitt ist eine kurze aber gerade hinreichende Anweisung, wie man aus Quadrat- und Kubikzahlen die Wurzel zieht, und wird somit auch derjenige, dem bis dahin die Potenzenrechnung fremd war, genügend in den Stand gesetzt, bei einigem Nachdenken dem Verfasser zu folgen. Im zweiten Abschnitte werden die Zahlenverhältnisse durch Messungen auf dem Monochord und im dritten mit Hülfe der Partial- oder Leittöne eines resp. Grundtones gefunden. Aus diesem dreifachen Verfahren erhellet nun deutlich, dass die gewonnenen Zahlenverhältnisse (mit Ausnahme der reinen Prime und reinen Octave) ihren betreffenden reinen Tonverhältnissen nicht absolut sondern nur annähernd entsprechen, und dass also bei Feststellung der letzteren nicht die Mathematik, sondern allein das musikalisch gebildete Gehör entscheidend sein kann. Die Resultate, welche sich überhaupt aus den in den drei ersten Abschnitten vorgenommenen Untersuchungen ergeben, werden zusammengestellt in einem 4. Abschnitte, worin zugleich Berichtigungen falscher Vorstellungen und coursirender Irrthümer erfolgen.*)

Nach dieser ohngefähren Inhaltsangabe des Werkes erübrigt über dasselbe im Allgemeinen noch zu sagen, dass es dem Verfasser durch seine klare und logische Darstellung vollkommen gelungen ist, den zum Theil schwierigen Stoff für Jedermann zugänglich zu machen. Zahlreich eingestreute musikgeschichtliche Erörterungen und Notizen lassen selbst eine oberflächliche Lektüre des Büchleins anziehend und belehrend werden; Musikbeflissenen aber empfehlen wir dasselbe zu eingehenderem Studium.

E. B.

Mohr, Herm. op. 33. Technische Studien für das Klavierspiel vom ersten Unterricht bis zur angehenden Virtuosität, zum täglichen Gebrauch als Vorbedingung eines soliden, geläufigen und künstlerischen Spiels. Berlin, bei Carl Simon.

---

*) „In No. 6 der Leipziger ‚Neuen musik. Zeitschrift‘ ist über dieses Buch eine empfehlende und wohlmeinende Kritik abgedruckt. Dagegen wird aber unter Anderem bemerkt, dass Helmholtz gegen unser altes Tonsystem „zu Felde ziehe". Das ist nun nicht der Wahrheit gemäss, indem wir in den „Tonempfindungen" eine solche Kampflust nicht finden, sondern es ist nur ein neues System aufgestellt. Aber auch in K.'s Schrift ist ein Vorwurf des „Feldzugs" nicht zu finden, sondern es ist blos das sog. „reine System" streng verurtheilt.

Die Redaktion."

Der als Componist und Musikpädagoge rühmlichst bekannte Autor bereichert durch die obenangezeigten „Studien" die einschlägige Literatur mit einem werthvollen Beitrage. In einem vorangeschickten Vorworte erwähnt er ähnliche Werke von Th. Kullack, Plaidy und Emil Breslaur, und begründet die Berechtigung seiner Arbeit neben den genannten. Wenn hier der geschätzte Verfasser u. A. sagt, er sei bestrebt gewesen, „namentlich vom II. Hefte an das trockne und ermüdende Material durch Einkleiden in ganz kurze melodische Figuren mit möglichster Berücksichtigung des Vortrages dem Schüler zugänglicher und geniessbarer zu machen," — so müssen wir demhingegen bemerken, dass gerade bei einer so methodisch geschickten Behandlung, wie sie dem in Rede stehenden Werke eignet, besagtes Material viel zu spröde ist, als dass die ausgesprochene Absicht erreicht werden könnte. Derartige Studien sind und bleiben immer mühselig und trocken für Spieler wie für Hörer, darüber darf man sich nicht täuschen. Nur der fleissige Schüler wird (eben zufolge seiner Eigenschaft) auch auf diesem Gebiete seine Schuldigkeit thun und solche Uebungen schliesslich mit Lust und Liebe vornehmen, wenn er fühlt, dass seine Kraft und Geschicklichkeit dabei wächst.

Nach dieser quasi Abschweifung kehren wir wieder zu dem Werke zurück, von dem uns drei Hefte vorliegen, deren das Titelblatt sechs anzeigt. Das 1. Heft enthält Uebungen in der 5-Fingerlage, mit und ohne Stützfinger, im legato und stakkato, Doppelgriffe etc. durch alle Durtonarten. Die Uebungen des folgenden Heftes bewegen sich im Umfange einer Octave durch alle Dur- und Molltonleitern; (Nachrücken und Wechseln der Finger, Untersatz- und Ueberschlagübungen). Im 3. Hefte basirt der Uebungsstoff auf dem Dreiklange und dessen Umkehrungen, (sämmtliche Tonarten).

Dieses angedeutete Material ist nun mit methodischer Consequenz und in erschöpfender Weise verarbeitet. Namentlich gefällt uns, dass der Schüler zum theilweisen Transponiren der Uebungen veranlasst und somit sein musikalisches Denken angeregt und gefördert wird. Schliesslich dürfen wir die gute Ausstattung des Werkes nicht unerwähnt lassen, (namentlich die Deutlichkeit und Korrektheit des Notendruckes), und so hätte dasselbe alle erforderlichen Eigenschaften, um sich eine weite Verbreitung zu erobern.

E. R.

Graf Géza Zichy: Six études pour la main gauche. Paris, Heugel et fils. Pr. 10 frs. net.

Man begegnet häufig der irrthümlichen Meinung, dass, um Etüden zu schreiben, Kompositionsroutine allein genüge, und so befassen sich meist solche Musiker damit, welche zwar erfahrungsreich und der Arbeit kundig sind, deren Geist aber in nur geringem Masse von den Segnungen der Phantasie befruchtet worden ist. Zur Entwickelung der Technik können solche Werke, wenn sie geschickt gearbeitet sind, wohl beitragen, niemals aber werden sie den hohen Zweck jedes guten Musikstückes im Stande sein zu erfüllen: das musikalische Gefühl zu bilden, und den Geist zu erheben. So ist es leicht erklärlich, dass das Studium von Etüden der gedachten Art, die leider in überwiegender Mehrheit vorhanden sind, beim Schüler Widerwillen gegen Etüden und Etüdenspiel überhaupt erzeugt.

Die vorliegenden Etüden für die linke Hand, von einem Pianisten und Komponisten geschrieben, der allein auf den Gebrauch der Linken angewiesen ist*), vereinigen in sich jene Doppel-Eigenschaft, welche das Merkmal guter Etüden ist: jede von ihnen verfolgt den Zweck, eine bestimmte Seite der Technik zu fördern, sie erfreuen aber auch durch reiche Phantasie schöne formale Abrundung, seltene Frische der Empfindung. Der Klaviersatz verräth den mit allen Feinheiten der modernen Klaviertechnik vertrauten Meister, sie klingen demzufolge gut und werden gern gespielt und gehört werden.

Man erzählt, Paganini habe seine erstaunliche Fertigkeit auf der g-Saite nur dadurch erlangt, dass er genöthigt gewesen, längere Zeit hindurch auf einer nur mit der g-Saite bespannten Geige zu spielen. Diese Nothwendigkeit hat ihn zu den eigenartigsten und wirksamsten Ton-Kombinationen geführt; wenn nun auch nicht ein Manko des Instruments, so doch ein solches der ausführenden Organe hat dem Komponisten der vorliegenden Etüden zu ähnlichen Erfolgen verholfen. Er wollte künstlerische Gebilde schaffen und vorführen, welche den Mangel, wozu ihn das Geschick verurtheilt, zu verdecken geeignet wären, und so entstanden diese Werke, deren interessante Klangkombinationen Wirkungen hervorbringen, welche manche Komposition für beide Hände kaum zu erzielen vermag.

Die beiden ersten Etüden — Sérénade und Allegro vivace — zeigen ein poetisch schwärmerisches Antlitz, die dritte, Valse d'Adèle, leicht beschwingt und rhythmisch wie melodisch sehr pikant, erfreut sich der besonderen Gunst von Fr. Liszt, der sie zum Gebrauch zweihändiger Pianisten eingerichtet hat.

Die vierte mit den arabeskenartigen Umschlingungen der Melodie ist ein Virtuosenstück, das Wenige dem Komponisten nachspielen dürften. Die Ungarische Rhapsodia und die Uebertragung des Schubert'schen Erlenkönig sind äusserst geschickt gearbeitet und werden sich zur Förderung des Oktavenspiels und des Spieles von Akkordsprüngen sehr förderlich erweisen. Die Etüden seien vorgeschrittenen Spielern auf das Wärmste empfohlen.

Emil Breslaur.

---

*) Siehe Antworten in No. 9 d. Ztg.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Zu 2 Händen.

Chopin: Mazurka, op. 68. A-moll. Berlin, Schlesinger.

= Chopin, Mazurka op. 7.

Haydn: Fantasie in C-dur, revidirt und mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen versehen von Hans v. Bülow. München, Aibl.

= Beethoven, Sonate F-moll op. 2.

Für 2 Klaviere und 2 Spieler.

Cramer: 50 Etüden. Das zweite Klavier von Henselt. Berlin, Schlesinger.

NB. Einige davon zum Vortrag bei Schüleraufführungen ganz besonders geeignet.

Meinungs-Austausch.

Da der „Klavier-Lehrer" doch ganz entschieden die Bildung des Geistes fördert, aber bekanntlich ein gesunder Geist einen gesunden Körper bedingt, so würde es doch wohl praktisch sein, auch solche Anzeigen aufzunehmen, wie es die „Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung" thut, z. B. „Dr. Airy's Heilmethode", oder „Dr. Robinson's Gehör-Oel", aber namentlich „den anerkannt guten westphälischen Pumpernickel". Es bittet freundlichst um Antwort durch den „Klavier-Lehrer"

der Abonnent M. in Putbus.

Wenn Sie uns nachweisen können, dass die Leser der „Allgem. Deutschen Musikzeitung", denen fast in jeder Nummer des Blattes die Güte des westphälischen Pumpernickels, sowie die Wirkungen der Airy'schen Heilmethode und des Gehör-Oels angepriesen werden, kräftiger, gesunder und besserhörig sind, als die Leser des „Klavierlehrer", dann wollen wir diese Annoncen zu Nutz und Frommen unserer Leser mit Vergnügen gratis aufnehmen. Uebrigens werden dem Gehöröl und der Heilmethode wirklich fast wunderthätige Wirkungen zugeschrieben. Hören Sie nur:

Den armen Musiker mit schwachem Magen,
Der kaum ein Butterbemmchen konnt' vertragen,
Den selbst das dünnste Wassersüppchen quälte,
Nichts Kräftiges zur Geistesarbeit stählte;
Den bringt der Doktor Airy auf die Beine,
Dass er verdauen kann selbst kleine Steine.
Nun sitzt er ganz vergnügt und hat beim Wickel
Ein grosses Stück westphäl'schen Pumpernickel.
Jetzt freut er wieder sich am lieben Leben,
Jetzt könnt' vergnügt er wieder Stunden geben.
Doch ach, noch quält ihn wie 'ner Schlange Biss,
Wenn seine Schüler spielen c statt cis.
O gebt, fleht er verzweifelnd zu den Sternen,
Dass meine Schüler besser hören lernen! —
Da eine Hand zu ihm sich nieder neiget,
Ihm eine Flasche mit Gehöröl zeiget.
Wer 's immer braucht, sei's Meyer, Schulze, Cohn,
Der spielt sein Lebtag keinen falschen Ton.
Probat! Gesund und stark, vergnügt und heiter,
Giebt jetzt Herr Müller seine Stunden weiter.

E. B.

Antworten.

An die eifrige Abonnentin **M. O. D'Este** (modeste? wie bescheiden!) in **Szegedin.** Die Reihenfolge der Köhlerschen Etüden finden Sie in dessen „Führer durch den Klavierunterricht" (Leipzig, Jul. Schuberth, 5. Aufl.) auf S. 97 nach dem Grade der Schwierigkeit geordnet. Was nach den ersten Etüden op. 50 zunächst zu üben ist, hängt von den bestehenden äusseren Verhältnissen ab. Für noch jugendliche Schüler dürften die im Verlage von B. Senff erschienenen „Kinder-Etüden", op. 175, passend sein, insofern sie, gemäss den für den Kindersinn gewählten Ueberschriften, ein erfrischendes Element enthalten, ohne dabei den technischen Fortschritt zu vernachlässigen. Kommt es weniger auf die Unterhaltung als auf die Fertigkeitsentwickelung an, so passt für schwächere Schüler die „Kleine Schule der Geläufigkeit", op. 242 (Spina); für etwas fähigere op. 179, „Etüden zur Geläufigkeits-Entwicklung" (André); noch etwas dreister gewählt würden die „Etüden in leichten Passagen" sein, op. 82 (Spina). Weiteres giebt der obengenannte „Führer", auch für alle Arten Musikstücke, an die Hand.

Herrn Hofkapellmeister **L. Schlösser** in **Darmstadt.** Besten Dank. Der Aufsatz erscheint in einer der nächsten Nummern unseres Blattes.

Fräulein Lauprecht in **Worbis.** Wir empfehlen Arey von Dommer's vorzügliches Handbuch der Musikgeschichte. Leipzig, Grunow.

D. B. in **Cassel** und **W. R. D.** in **Kaschau.** Die Stücke aus Kullaks Kinderleben sind einzeln nicht erschienen, doch erhalten Sie dieselben in zwei Abtheilungen, was die Anschaffung jedenfalls erleichtert. Vielleicht interessirt es Sie, zu erfahren, dass die genannten Stücke soeben in einem sehr wirksamen Arrangement für Geige und Klavier im Verlag von Bahn, hier, Ritterstr. 79, erschienen sind.

F. S. in **Marienburg.** Haben Sie von dem Streit gehört, der in Bezug auf die von Ihnen beregte Angelegenheit zwischen den Herren Prof. Rudorff und Prof. Ehrlich im „Echo" ausgefochten worden ist? Derselbe hat zu keinem Resultate geführt, „da bei dem Vortrag älterer Werke die Geschmacksrichtung des Ausführenden eine grosse Rolle spielt und derjenige Spieler den Vorzug verdient, der diese Verzierungen rhythmisch prägnant und geschickt zu Gehör bringt, sei es nun in dieser oder jener Manier." Mit diesen zutreffenden Worten schliesst die Red. d. „Echo" den Streit, der durch vier Nummern dieser Zeitschrift getobt hatte. Wir senden Ihnen gern die Blätter zur Durchsicht; haben Sie nur die Güte, uns Ihre Adresse mitzutheilen.

Ihren zweiten Wunsch werden wir Herrn Prof. W. mit besonderem Vergnügen mittheilen.

Herrn Prof. Dr. **H. Z.** in **Leipzig.** Eingetroffen. Für unser Blatt sehr geeignet. Besten Dank.

Herrn **R. Ibach** in **Barmen.** Dank für Uebersendung des Berichts. Im Gegensatz dazu stehen die hiesigen und Leipziger Berichte über das Luft-Resonanzwerk. Wir selbst hatten nicht Gelegenheit, dasselbe zu prüfen.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 12. **Berlin, 15. Juni** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M*.

Mit dieser Nummer schliesst das II. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

An unsere Leser!

Unsere Zeitung hat in der kurzen Zeit ihres Bestehens eine Abonnentenzahl von nahezu

1100

erreicht. Wir freuen uns dieses Erfolges, danken für die Theilnahme, welche unserem Unternehmen von allen Seiten entgegengebracht worden ist, und werden mit allen uns zu Gebote stehenden Kräften auch fernerhin bestrebt sein, die Interessen des Klavier-Lehrerstandes nach jeder Richtung hin fördern zu helfen.

Von neueren grösseren Aufsätzen, welche der Veröffentlichung harren, nennen wir:

Ueber die Bach'schen Fugen in Moll.
Von **Prof. Dr. Ferd. Hiller.**

Zur Elementar-Musiklehre in der Harmonie.
Von **Prof. Louis Köhler.**

Der kleine Finger und der Vortrag.
Von **Prof. Dr. Hermann Zopff.**

Deutsche Musikgeschichte aus dem „Dictionnaire de musique" von L. und M. Escudier. Uebersetzt und mit Einleitung und Noten versehen
von **J. F. Kunkel.**

Harmonie- oder Formenlehre.
Von **Dr. A. Reissmann.**

Fortsetzung der geschichtlichen Aufsätze
von **Anna Morsch.**

Ueber Quinten-Parallelen und Querstände.
Von **W. Irgang.**

Erläuterungen zum rationellen Phrasiren.
Von Hofkapellmeister **Louis Schlösser.**

Die Redaktion.

Analyse der F-moll-Sonate von Beethoven Op. 2 No. I.

Von **Theodor Kullak.**

(Fortsetzung.)

Zweiter Satz. Adagio, F-dur. ¾ Takt.
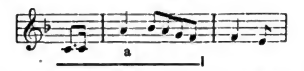
Rondoform.

Nach der Theorie von Marx: 2. Rondoform.

Im Gegensatze zu dem unruhigen, auf- und abwogenden Leben des ersten Allegro, waltet in dem Adagio Ruhe, Frieden — man könnte sagen der Geist keuscher, sinniger Jungfräulichkeit, dem Kampf und Leidenschaft, alle Disharmonieen des Lebens fern geblieben, wenngleich aus den süssen Tönen hier und da träumerische Sehnsucht, auch wohl ein Anklang von Trauer und Wemuth emporzittert.

Klar und durchsichtig, einfach und schlicht wie seine Sprache ist auch die Architektur dieses reizenden Tonstückes.

Der Hauptsatz — Takt 1—17 — hat zweitheilige Liedform; sein Kern ist der erste Abschnitt:
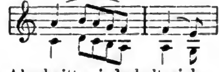


sein Hauptmotiv: a, mit dem zunächst der Nachsatz des ersten Theiles (Takt 5.) und der des zweiten, — Takt 13, — eingeführt wird.

Der Seitensatz — Takt 17 mit dem Auftakt im Takt 16 bis zum 2. Achtel des 27. Taktes — schliesst sich unmittelbar, ohne Uebergang an den Hauptsatz an. Er bildet eine zehntaktige Periode, interessant durch ihren sechstaktigen Vordersatz, der, statt nach dem regelmässigen Abschlusse Takt 20, sofort in den Nachsatz Takt 23 überzuleiten, sich noch zwei Takte erweitert, um das gesangliche Element — eine Cantilene war im Begriffe, sich in der Oberstimme zu entwickeln — nicht zu schnell durch die Passagen zu verschleiern, in denen sich der Nachsatz bis zu seinem Ganzschlusse spielend fortspinnt. Der Seitensatz entwickelt nicht nur zum Hauptsatze, sondern in sich selbst einen reizenden Gegensatz.

Die Takte 27—32 in ihrer doppelten Eigenschaft als Coda des Seitensatzes oder Uebergangssatz zum Hauptsatze, lehnen sich an den ersten Abschnitt des Anfangs an, denn:



ist im Wesentlichen:



Der Abschnitt wiederholt sich — Takt 29 und 30 — variirt; Takt 31 leitet durch den Dominantenaccord von F-dur in diese Tonart zurück. Die Takte 32—48 — bilden die Wiederholung des Hauptsatzes in reicher, anmuthiger Variirung. Nicht der ganze Seitensatz, wohl aber dessen Nachsatz Takt 23 (nach F transportirt) schliesst sich — Takt 48 — dem Hauptsatze an, und leitet in den eigentlichen Schlusssatz — Takt 52 — über, der ähnlich wie bei Takt 27 abermals an das Hauptmotiv a anknüpfend, leise erstirbt. Bei dem schmerzlich aufzuckenden *des* (siehe den drittletzten und vorletzten Takt des Schlusses) möchte man unwillkürlich Klärchen's „Freudvoll und leidvoll" vor sich hinflüstern.

Dritter Satz. Menuetto, Allegretto.

Zweitheilige Liedform.

Hauptsatz: F-moll. Trio: F-dur.

Eine Studie für Satz und Periodenbau. Den ersten Theil des Hauptsatzes bildet eine vierzehntaktige Periode mit doppelt aufgestelltem Vordersatze. Der eigentliche Vordersatz — 4 Takte — aus zwei Abschnitten bestehend, wiederholt sich nach As-dur versetzt, und erweitert sich durch die Wiederkehr seines zweiten Abschnittes zu einem sechstaktigen Satze. Der Nachsatz — 4 Takte — beginnt — Takt 10, letztes Viertel — und schliesst in As-dur. Der zweite Theil des Hauptsatzes umschliesst zwei Perioden und schöpft seinen Gehalt, den Anfang abgerechnet, aus den Motiven des ersten Theiles. Der Vordersatz der ersten dieser beiden Perioden — 4 Takte — bildet sich aus dem Motive der ersten Takte; der Nachsatz — diesmal so lang als der Vordersatz des ersten Theiles, ist die Nachbildung der letzten 4 Takte des Hauptsatzes und erweitert sich — zunächst durch die Wiederholung seines letzten Motivgliedes, dann durch einen freien Anhang zu einem zehntaktigen. Der sechstaktige Vordersatz der zweiten Periode — Takt 28, letztes Viertel bis Takt 34 — zwei Viertel — bildet sich aus Wiederholungen, Versetzungen und Nachahmungen des ersten Motives; der Nachsatz — Takt 35 mit Auftakt — ebenfalls sechstaktig, ist Nachbildung der vier letzten Takte des Hauptsatzes, mit angehängter Schlussformel.

Das Trio ist gleichfalls zweitheilig, und prägt überwiegend gangartigen Charakter aus. Sein Hauptmotiv bildet zwar die Achtelfigur des ersten Taktes:



indess hat auch der Bass thematischen Gehalt, wie denn überhaupt etwas vom doppelten Contrapunkt im ganzen Trio hervortritt. Im zweiten Theile gewinnt das Motiv der Mittelstimme:

dadurch an Bedeutung, dass es endlich losgelöst von der Begleitung des Hauptmotivs — Takt 63, 64 und 65 — selbstständige Geltung erringt.

Den inneren Gehalt des Menuetto anlangend, das wohl nichts als den Namen und die Taktart mit dem graziösen Tanze gemein hat, so taucht in seinem Hauptsatze etwas von der Grundstimmung des ersten Allegro schattenhaft auf; bei dem kosenden Geplauder des Trio beschleicht Einem die Erinnerung an die lieblich harmlosen Variirungen des Adagio. Aber auf das Trio folgt wieder der Hauptsatz; zum zweiten Male hüllt die Grazie sich in Trauerflor. Wird das Herz sein Sehnen, sein Verlangen still in sich schliessen, oder wird es vorwärts treiben zu Entschluss und That? — Der letzte Satz der Sonate antwortet darauf.

(Schluss folgt.)

Ueber Belebung des Unterrichts.

Von **R. Krause.**

Wie so gar schlimm ergeht es Dir heute, arme Marie! Da sitzest Du auf dem Klaviersessel, gähnend und missmuthig, hast vor Dir die Noten und Dein Lehrer ruft einmal über das andere Mal: Fis, fis! und Du siehst gar kein fis, Du siehst kaum die Noten vor Dir, wohl aber die verlockende Eisbahn, welche die Geschwister bereits seit 4 Uhr aus dem Hause entführte, während Du hier noch sitzen und Dich quälen und fis, immer fis finden und treffen sollst. Aber nicht heute allein finde ich Dich so, nein oft, recht oft und ich sehe im Geiste den Tag schon kommen, da Du Deine Mama inständigst bitten wirst, Dir keinen Musikunterricht mehr ertheilen zu lassen. Du bist des „trockenen Tones“ satt, nichts bot Dir der Unterricht, was Dich anregte. Ja, ich muss Dir gestehen, dass ich's Dir nicht verdenken kann. Hätte ich solch' einen Lehrer gehabt wie Du, von dem während der ganzen Unterrichtsstunde nichts weiter als trockene Verbesserungen zu hören gewesen wären, ich hätte es gerade so gemacht wie Du.

Die Klavierlehrer ja selbst tragen oft den grössten Theil der Schuld daran, wenn der Klavierschüler durchaus an dem vorliegenden Musikstück keinen Gefallen finden will. Das ist die Kunst des Unterrichts, auch den trockensten Lehr- und Lernstoff geniessbar, die Unterrichsstunde, trotz aller widerstrebenden Elemente, zu einer freud- und gewinnvollen zu machen. Kinder sind es, die lernen und dem kindlichen Geiste muss man Rechnung tragen. Sie wollen, sie verlangen Leben und Abwechslung.

Wie schafft man das aber?

Nun, zunächst muss der Lehrer selbst Leben besitzen. Murr- und Starrköpfe, pedantische Seelen mögen immerhin tüchtige Schüler heranziehen, wenn sie das Glück haben, ähnlich beanlagte Schüler zu finden. Das Gros der klavierspielenden Jugend ist aber ein leichtsinniges, lebenslustiges Volk, auf deren Neigungen man eingehen soll und muss, vorausgesetzt, dass dem gesteckten Ziel dadurch kein erweisbarer Schaden geschieht. Man muss mit der fröhlichen Jugend heiter sprechen, über Kleinigkeiten hinwegsehen, Erklärungen ohne pedantische Wortklaubereien geben, trockene Studienstoffe durch allerlei Würze schmackhaft machen, ein schwachbegabtes Kind loben und ermuntern, ein unaufmerksames fesseln können. Dazu wird vor allen Dingen die Auswahl von geeignetem Unterrichtsstoff beitragen. Sie muss sich, sobald die pädagogische Rücksicht ihr Wort gesprochen hat, nach den betreffenden Gemüthsneigungen richten. Es scheint mir das doch nicht von vielen Lehrern genug berücksichtigt zu werden. Muss die kleine Marie gerade dieses Stück spielen, kann sie ohne dasselbe nicht selig werden, auch wenn man vornweg weiss, dass die bevorstehende Unterrichtsstunde ihr wie mir zur Qual werden wird? Muss sie es spielen, weil Andere es gespielt haben, weil — nun weil das Heft gerade zur Hand lag? Spielen wird sie's, muss sie's, weil es einmal sein soll, aber Segen bringt es sicher nicht. Wie pedantisch gehen doch so viele Lehrer hierin zu Werke! Es lege jeder Klavierspieler die Hand auf's Herz. Wenn er ehrlich ist, muss er zugeben, dass alles Loben des vorliegenden Musikstückes nicht im Mindesten zum Eifer anregt, wenn es nicht dem Verständniss, der Auffassungs- und Ausführungskraft der Kinder angepasst ist.

Die goldene Moral hieraus ergiebt sich von selbst: Wähle nur das Beste aus und daraus nur das dem kindlichen Geiste Zusagende. Nicht alles Klassische, auch wenn es technisch zu bewältigen ist, ist darum auch ein guter Unterrichtsstoff. So herrlich es an sich auch

ist, das Kind vermag die Schönheiten nicht immer zu finden und zu fühlen. Was frägt es nach künstlerisch vollendeter Arbeit, wenn es für sein Gemüth nichts bietet? Vor Allem, gieb die Klassiker nicht zu früh! Das trägt gar oft die schlimmsten Früchte. Die Erinnerung an die Unlust, mit welcher man als Kind das damals nicht verstandene Stück spielte, wird sich oft auch noch in die Zeit hinübertragen, in der man es unter anderen Umständen mit herzinnigster Freude spielen würde. Lass auch nicht Sonate auf Sonate folgen. Es ermüdet. Ausnahmekinder werfen die Regel nicht um. Gerade in Betreff der Mozart'schen Sonaten glaube ich mich in diesem Punkte nicht zu täuschen. In ihrer strengen, oft auch kalten Schöne erscheinen nur wenige mir dem früheren Jugendalter angepasst. Darum wenigstens nicht mehrere nach einander! Bei mir hat es sich trefflich bewährt, nach jedem grösseren, ernsten Stücke ein frisches, fröhliches 2- oder 4-händiges Stücklein einfliessen zu lassen. Kein musikalischer Klingklang, aber hier und da eine liebliche Opernmelodie, ein lustiger Tanz. Es ertödtet wahrhaftig den Sinn am Klassischen nicht, wie so mancher Lehrer vermeint. Aber mit der guten Auswahl von Musikstücken allein ist's noch nicht gethan. Dabei kann es immer noch furchtbar langweilig hergehen.

Wie bringt man da Leben hinein?

Da sollen die Kinder erfahren, welche Meister die Werke erdachten, an denen sie sich erfreuen, und wer sie waren, und wie sie waren. Erzähle, wo es angeht, von den Anregungen, die dem Schaffen des Werkes vorausgingen, von seinen Erfolgen u. dgl.

Weiter. Das Kind soll auch daran gewöhnt werden, einen Blick hineinzuthun in die Werkstatt des Meisters, soll sehen lernen, wie das Ganze erbaut und aus dem Einzelnen entstanden ist. Sind einzelne Takte oder Perioden zu wiederholen, fange der Schüler desshalb bei dem Beginne des musikalischen Gedanken an. Das Pensum der Stunde werde genau nach einzelnen Abschnitten gegliedert und durchgenommen. Die Aufgabe schliesse stets mit dem Ende einer Periode ab. Das gewöhnt an's Denken, an's geistig Schauen und — Liebgewinnen. Was Musik betrifft, ist es mir stets als wahr erschienen, dass unser Herz nur das liebt, was der Geist erfasst hat.

Dass der Schüler auch in das technische Gebiet der Kunst eingeführt werde, versteht sich von selbst. Im dritten und vierten Unterrichtsjahre muss das Kind nicht nur z. B. wissen, dass die vorliegende Tonart A-Dur ist, sondern auch wissen, dass in dieser Tonart ein dritter erhöhter Ton gis aufgetreten ist, dieser nach a leitet, die Terz im Accorde des in der vorherigen Tonart D-Dur schon aufgetretenen cis wegen eine grosse sein muss etc. Derartige Erklärungen dürfen aber nur einige Minuten in Anspruch nehmen. Vor einem gelegentlichen Einstreuen der Regeln aus der Harmonielehre warne ich jedoch, um nicht Gefahr zu laufen, von Einem in's Andere zu kommen. Man bestimme dazu lieber einen festzuhaltenden Zeitpunkt.

Alles das Angeführte richtig angewendet, wird nicht verfehlen, einen belebenden Einfluss auf den Unterricht auszuüben. Ist aber im Schüler Interesse für den Uebungsstoff angeregt worden, ist Viel gewonnen.

Was sonst noch in Bezug auf Belebung des Unterrichts als praktisch bei mir sich erprobt hat, möge rasch noch Platz finden.

Ich liebe es, nachdem über Tonart, Grundstimmung des Musikstückes gesprochen ist, auf die etwa vorhandenen schwierigeren Stellen vorweg hinzuweisen. Fehler verhüten ist jederzeit besser, als Fehler korrigiren. (Gern mache ich auch kurz vor Eintritt eines zu erwartenden Fehlers auf denselben aufmerksam. Ist der Schüler beim Ueben dann sich selbst überlassen, so erinnert er sich leichter an das Gerügte.) Nun beginnt der Schüler zu spielen, das Fehlerhafte wird zu verbessern gesucht. Ist eine kleine Stelle absolut bei dem betreffenden Standpunkt des Schülers noch zu schwer, so suche ich das Richtige möglichst zu erstreben. Unnachsichtlich aber ein Kind damit zu peinigen, um das Wahre schliesslich doch nur halb zu erreichen, bringe ich nicht über's Herz.

Nach Vollendung des ersten Abschnittes wird er im Zusammenhang wiederholt. In ähnlicher Weise folgt der zweite und dritte Abschnitt. Habe ich genug Uebungsstoff so vorbereitet, spiele ich regelmässig das Durchgenommene vor, auf besonders heikle Parthieen vorher besonders aufmerksam machend. Erst muss der Schüler zeigen, wie er das Stück aufzufassen vermag, dann wird ihm vom Lehrer gezeigt, wie es schöner, besser zu machen sei. Hierauf hat der Schüler das Ganze noch einmal nachzuspielen, um darzuthun, ob er nun im Stande ist, selbstständig üben zu können.

Bemisst man die zur nächsten Stunde zu lösende Aufgabe nicht zu hoch, so lässt es sich bequem einrichten, dass man noch eine halbe Viertelstunde übrig hat.

Diese Zeit verwende ich zur Repetition oder ebensooft zur kursorischen Durchnahme eines 2- oder 4-händigen Musikstückes, welches nicht nachzuüben verlangt wird.

Hierbei richte ich mein Hauptaugenmerk auf das Ganze, Fehler möglichst rasch verbessernd.

Durch diese alle Pedanterie bei Seite lassende Durchnahme gewöhne ich die Schüler an schnelles Auffassen, sicheren Blick, fördere die Routine und Litteraturkenntniss.

Ueberraschend gute Früchte hat mir diese Methode gereift.

Schnell ist die Musikstunde dem Lehrer wie Schüler entschwunden, beiden Theilen zur Freude und zum Gewinne. Belebung des Unterrichts trägt jeder Zeit die schönsten Früchte.

Die Musik der vorchristlichen Völker.

Von **Anna Morsch.**

II. Aegypter, Araber und Hebräer.

(Schluss.)

Im 10. Jahrhundert trat der bei den Arabern hochverehrte Philosoph Farabi, El-Jarabi, auch Alfarabi genannt, auf, der es versuchte die Musik seines Volkes im Sinne der altgriechischen zu reformiren, aber wenn er auch als der grosse „Scheich" (Meister) gepriesen wird, seine Reformversuche drangen nicht durch; die arabische Musik war bereits zu selbstständig entwickelt, das Volk verehrte seinen Scheich nur, ohne sich um seine Theorien weiter zu kümmern. Die späteren Jahrhunderte sind reich an arabischen und persischen Musikschriftstellern, sie arbeiteten die Musiklehre in scharfsinnigster Weise und mit grosser Feinheit aus, aber, sie bleiben dabei mehr bei dem mathematischen und philosophischen Theil stehen, und bringen der Praxis wenig Nutzen und Ausbildung. Es ist eigenthümlich, dass sich später, neben all den scharfsinnigen Unterscheidungen und Berechnungen der Töne ein System von sieben ganzen und fünf halben Tönen ausbildete; woher es gekommen, weiss man nicht, möglich, dass es von Europa herüber getragen, möglich aber auch, dass die ungebildeten Musikanten, die weder Zeit noch Lust besassen, sich in die gelehrten Systeme zu vertiefen, und frisch und kunstlos nach Gefallen darauf los musicirten, in dieser ihrer Praxis unbewusst auf dies einfachste und natürlichste System geführt worden sind. Die Melodien der Araber sind, wenn auch von einem gewissen fremdartigen Reiz umflossen, doch rohe Gebilde, oft mit Koloraturen so verschnörkelt, dass die Melodie gänzlich darunter erstickt, sie sind regellos und phantastisch, vielleicht dass sie erst ihre Wirkung äussern, wenn sie unter arabischem Himmel, und den Gewohnheiten und Lebensbedürfnissen des Volkes gehört werden. Der Gesang der Derwische ist einfach in seiner Form, feierlich und ergreifend tönt das Singen des Alkorans, düster und klangvoll sind die Trauergesänge, im Gegensatz dazu sind die Kriegsgesänge wild und aufregend, und haben eine regellose Melodie. Alle Arbeit, Rudern und Wasserschöpfen wird mit scharf rhythmischen Gesang begleitet. Eine grosse Anzahl Melodien sind von fleissigen Forschern gesammelt worden, ich füge einige kurze am Schlusse meines Briefes bei, reiche Auswahl bieten die Sammlungen in dem 14. Bande der Description de l'Egypte, ferner de la Borde: Essai sur la musique, und in Lanés: Account of the manners and customs of the modern Egyptiens.

Die Anzahl der arabischen Instrumente ist äusserst gross, und wir finden in manchen unter ihnen die Grundformen unsrer heutigen Instrumente, die Laute war die Krone darunter, dann das Rebab, eine Art kleiner Geige, die mit einem Bogen gestrichen wurde u. s. w. Einen grossen Werth legten die Araber auf den sittlichen Inhalt der Musik, wie es bei einem so eigenthümlich begabten, lebhaften, poetischen und phantastischen Volke ganz natürlich erscheint.

Ein arabisches Sprüchwort sagt: „Wer nicht jagt, wer nicht liebt, wer von den Tönen der Musik nicht durchbebt und vom Blumenduft nicht entzückt wird, der ist kein Mensch", und in einer Abhandlung der „Brüder der Reinheit" wird Musik auf folgende Weise gepriesen: „Mild wie Milch, feurig wie Wein klingt Musik, sie lockt wilde Thiere, bezwingt menschliche Herzen, aus ihr klingt der Liebe Lust und Leid." Wunderthätige Wirkungen werden der Musik zugeschrieben, sie ist im Stande Krankheiten zu heilen, sie erquickt die kranke und gedrückte Seele; Hadji Thatta lehrte: „Dass die durch die Melodien entzückte Seele sich nach der Anschauung höherer Wesen sehnte, nach Mittheilungen einer reineren Welt, dass die von der Dichtheit der Körper verdunkelten Geister durch sie vorbereitet und empfänglich würden zum Umgange mit den Lichtgestalten, die den Thron des Allmächtigen umstehen."

Meiner heutigen Skizze bleiben nun noch einige flüchtige Federstriche für das Volk der Hebräer übrig.

Es kann neben den ganz dem Sinnengenusse und einem egoistischen Naturkult ergebenen Völkern keinen grösseren Gegensatz geben, als es uns die Hebräer mit ihren einfach strengen Sitten, ihrer erhabenen Gotteslehre bieten. Bei ihnen wird die Musik durchaus zu einer heiligen Sache, sie ist einzig und allein Gottesdienst. Es ist dabei kaum anzunehmen, dass die Musik vom Standpunkt der Kunst aus, einen höheren Aufschwung nahm, wie die Musik der anderen Völker; allen Vermuthungen nach erhob sie sich nicht höher, als die damalige orientalische Musik, aber ihre Würdigung erhielt sie trotzdem durch den Zweck, dem sie diente; sie war die Trägerin des Gebets, und verknüpfte alle irdischen Begebenheiten mit dem Gotte Abraham's, sie vermittelte durch prophetische Erleuchtung dem Lande Segen und Gedeihen, und Sieg über die Feinde. In wundervoll poetischer Weise, erfüllt von religiöser Begeisterung, strömt in den Liedern ihr reiches, inneres Leben hinaus; ihre Poesie ist an Tiefe der Auffassung, in den Tönen göttlicher Hoheit und Erhabenheit dem
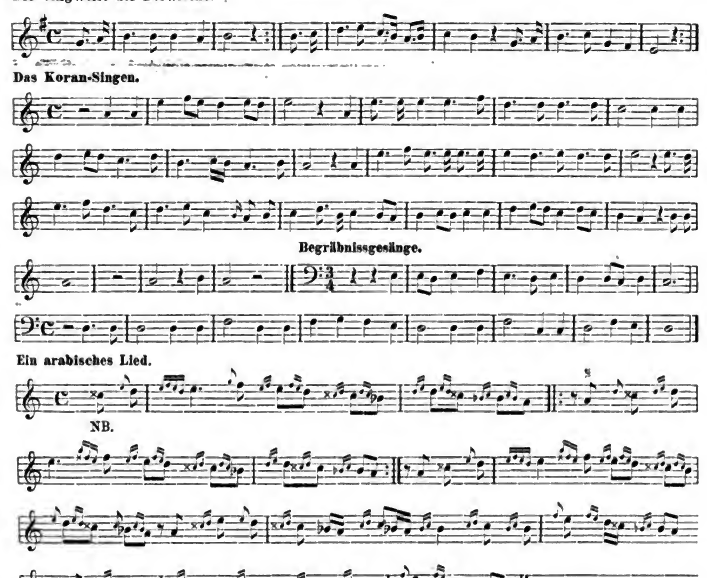
Besten an die Seite zu stellen, was uns das klassische Alterthum hinterlassen hat, und treulich begleitet die Musik alle diese dichterischen Erzeugnisse. „Lasset uns singen dem Herrn, denn glorreich ward er verherrlicht, Ross und Reiter hat er ins Meer gestürzt", singt der Chor der Krieger nach dem Untergang von Pharao's Heer, während Mirjam die Handpauke dazu schlägt; nach dem Fall Sissera's singen Deborah und Barack: „Höret, ihr Könige, neiget euer Ohr, ihr Fürsten, ich will singen dem Herrn, will spielen dem Herrn, dem Gotte Israel's." Ihren Glanzpunkt und ihre Höhe fand die hebräische Poesie und Musik unter David, jenem jungen Hirtenknaben, der berufen wurde, um mit seinem Spiel und Gesang die tiefe Verbitterung im Gemüth des Königs Saul zu bannen, und so oft nun der böse Geist sich auf Saul herabsenkte, griff David in seine Harfe, und verscheuchte ihn durch sein herrliches Saitenspiel. Es sind wunderbare, innige, tief poetische Laute, die der einsame Hirtenknabe in der Wüste gesungen hat; rührend sind die Klagegesänge, die er dem gefallenen König Saul und seinem Freunde Jonathan widmet: „Ihr Berge Gilboa's, nicht Thau, nicht Regen falle auf euch, denn dorthin ward geworfen der Schild der Helden, der Schild des Saul! Ach, wie fielen die Helden inmitten des Kampfes! Jonathan, auf deinen Höhen ist er erschlagen, mir ist weh um Dich, Jonathan mein Bruder, lieb warst Du mir, lieber denn Frauenliebe! ach, wie fielen die Helden!" Später als König, hielt David seine geliebte Kunst noch mehr in Ehren, er liess die Lade des Gesetzes aus dem Hause Obed Edom's auf das Feierlichste nach Zion bringen, wo er ein Zelt für das Heiligthum aufschlagen liess; singend und tanzend zieht er ihr voran, und tanzt vor der Bundeslade mit Jubel und Posaunenschall. Die Sänger Heman, Assaph und Hethan begleiteten mit hellklingenden, ehernen Zymbeln; Psalter und achtsaitige Harfen wurden von Aziel und Mathathias gespielt, der Fürst der Leviten sang die heilige Sangweise, und die Priester bliesen mit Trompeten vor der Lade Gottes. Aus den Schilderungen in den Büchern der Chronika ist die Anordnung des gesanglichen Festes deutlich zu erkennen, sie giebt uns ein Bild von der hohen Feierlichkeit und dem festlichen Jubel bei diesem Akte. David genügte die Aenderung bald nicht mehr, „ich wohne in einem Cedernhause, und die Lade des Bundes des Herrn ist unter einem Zelte," spricht er zum Propheten Nathan; er fasste den Gedanken zu einem Tempelbau. Die umfassendsten Vorbereitungen liess er alsbald treffen und bestimmte gleichfalls ein zahlreiches Personal für den Tempeldienst. 4000 Lobsinger sollten den Herrn mit Saitenspiel preisen; er vertheilte den Dienst unter die Söhne Assaph's, Heman's und Idithan's, die da dem Herrn zu weissagen hatten mit Cythern und Harfen, und den Dienst hatten im Tempel oder im Hause des Königs.

Den Stamm der Leviten, der ohne Grundeigenthum unter den anderen Stämmen zerstreut lebte, lag die Pflege des Gottesdienstes ob, und verbunden damit auch die Pflege der Musik. Die hebräische Tempelmusik wurde zum Unterschied von der ägyptischen nur von Männern ausgeübt, aber bei den Festlichkeiten am Königshofe wirkten schon zu David's Zeiten nach orientalischer Sitte Frauenchöre zur Erheiterung und Erhöhung der Freude mit. David's Nachfolger, Salomo, zeigt sich in seiner Prachtliebe als orientalischer Fürst; zu seinem glänzenden Hofe kamen fremde Fürsten huldigend gezogen, und brachten ihm ihre Schätze dar, Sänger und Sängerinnen liessen ihre Stimmen ertönen; unter seiner Regierung ward der Wunderbau des Tempels vollendet, und die Einweihung mit grosser Pracht gefeiert. Als die Bundeslade in das Heiligthum getragen, „da standen am Altar die Leviten und Sänger, bekleidet mit feiner Leinewand, und spielten zusammen auf Zymbeln, Harfen und Cythern, und hundertzwanzig Priester bliesen die Trompeten. Also stimmten alle mit einander zusammen mit Gesang, Trompeten, Saitenspiel und Instrumenten aller Art, und erhoben hoch ihre Stimmen, dass weithin gehört ward der Schall."

Mit Salomo's Tode ging die Herrlichkeit des hebräischen Reiches in Trümmer, mit der Theilung und dem Eindringen fremder Völker begann der Verfall des Jehovahdienstes, und wenn auch die Propheten ihre warnenden Stimmen erhoben, vermochte doch kein Feuereifer der patriotischen Sittenlehrer und Dichter die getrennte Nation vor dem Abgrund zurückzuschrecken, dem sie rettungslos entgegeneilte. Die Musik wurde ihrem priesterlichen Berufe entfremdet, und begann mehr und mehr der weltlichen Lust und dem Sinnengenuss zu dienen.

Bei der eigenthümlichen, charakteristischen Eigenschaft der Juden, sich jeder fremden Nationalität leicht anzuschmiegen, und die eigenen Neigungen und Gebräuche mit denjenigen der andern zu verschmelzen, bei den wechselvollen Schicksalen, die das kleine Volk unter die verschiedensten Eroberer zwang, und es endlich heimathlos unter alle übrigen Nationen der Erde zerstreute, ist es gänzlich unmöglich, aus der jetzt erhaltenen jüdischen Tempelmusik einen Schluss auf ihre frühere Nationalmusik zu machen. Dass sie früher eine solche besessen, ist fest anzunehmen, das zeigt unter vielen ähnlichen Beispielen eine Aufforderung der Babylonier an die Gefangenen: „Singt uns ein Lied aus Zion", und die Antwort darauf: „Wie soll ich doch singen des Herren Gesang im fremden Lande?" — aber die Melodien, die jetzt beim Tempeldienst ertönen, zeigen sich jetzt je nach dem Lande mit deutschen, italienischen oder spanischen Reminiscenzen durchzogen, so dass wir wohl die ursprüngliche hebräische Musik als verloren betrachten können.

Arabische Melodien.



N. B. Das liegende Kreuz × bedeutet die Erhöhung der Note um ⅓ Ton, das gewöhnliche Kreuz um ⅔ Ton. Die Uebertragung solcher Melodien in unser Notensystem, das keinen entsprechenden Ausdruck dafür hat, kann immer nur ein annähernd richtiges Bild geben.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 11. Juni.

Die achte und letzte Soirée des Tonkünstlervereins am 25. Mai bot des Neuen und Interessanten viel. Herr Dr. Thierfelder, Kgl. Musikdirektor in Brandenburg a. d. H., Mitglied des Vereins, brachte eine Sonate B-dur für Violine und Klavier und eine Sonate C-dur für Klavier allein zum Vortrag. Beide Werke zeichnen sich durch Gediegenheit des Inhaltes und künstlerisch abgerundete Form vortheilhaft aus; der Komponist bekundet eine Solidität, die ebenso auf gründliches Studium der Meisterwerke, wie eigene künstlerische Begabung und vor Allem ein objectives und gebildetes musikalisches Urtheil schliessen lässt. Mit gleich günstigen Eigenschaften war der Vortrag der Werke durch den Komponisten ausgestattet. Als Partner bei der Ausführung der Violinsonate betheiligte sich der Konzertmeister Herr Seitz in Magdeburg, in welchem wir einen in technischer wie musikalischer Beziehung durchaus bedeutenden Künstler kennen lernten. Im Vortrage des Violinkonzertes op. 22 von S. de Lange (für Berlin ebenfalls Novität) und des Fantasiestückes von Wilhelmy fand Herr Seitz Gelegenheit seine trefflichen Eigenschaften in das glänzendste Licht zu stellen. Der Gesangstheil des Abends war durch Frau Worgitzka in vorzüglicher Weise vertreten. Mit schöner Stimme, geist- und gemüthvollem Vortrage sang sie den hochpoetischen Liedercyclus „Dolorosa“ von A. Jensen und

zwei Lieder von Emil Büchner, Hofkapellmeister in Meiningen, Mitglied des Vereins, dessen Klavierstücke wir in der No. 3, 7 und 11 unseres Blattes so rühmend hervorheben konnten. Die Lieder op. 18, No. 2 „An einem lichten Morgen" und No. 5 „Die stille Wasserrose" sind tiefempfundene, durchweg melodisch gehaltene, den Zuhörer höchst sympathisch berührende Gesänge. Der Komponist versteht es für einen weiten Kreis von Zuhörern zu schreiben, ohne aber die Grenze des Adels und der Feinheit zu überschreiten. Darum werden sich seine Klavierstücke und Gesänge gewiss bald grosser Popularität erfreuen. Die Gesangbegleitung wurde von Herrn E. Munziger in vorzüglicher Weise ausgeführt. Reicher Beifall lohnte alle Vortragenden, insbesondere den fremden Gast, Herrn Konzertmeister Seitz. Am 1. Juni, dem vorletzten Musikabende des Vereins kamen wiederum 3 Novitäten zur Aufführung: Streichquintett Es-dur von Ernst Naumann, Universitätsmusikdirektor in Jena, ein Werk, welches in allen seinen Sätzen den hochbegabten, künstlerisch reifen Komponisten verräth und darum mit einstimmigem grossem Beifall aufgenommen wurde; ferner Streichquartett von D-moll von Joh. Ad. Krygelt, Organist in Neswaed (Dänemark), Mitglied des Vereins. Der Komponist hat eine Fülle von guten Gedanken, die er auch, namentlich im ersten und überwiegend auch im letzten Satze in eine vortheilhafte Form kleidet, die aber im Adagio und Scherzo noch wirkungsvoller zum Ausdruck gelangen könnten. Nach musikalischer Seite stellt das Werk dem Komponisten das günstigste Zeugniss aus, rüstige Weiterarbeit wird ihm auch bald noch tiefere Einsicht in das Wesen der zu nachhaltigerer Wirkung nöthigen Mittel verleihen. Die Kollegenschaft nahm das Werk mit Wohlwollen auf. Bei der Ausführung betheiligten sich die Herren: Konzertmeister Hasse, H. Schröder, Dobritzsch, Lüdecke, Kgl. Kammermusikus Coellen und E. Hofmann. Einstimmigen Beifall errang das neueste Opus 23 von Alexis Holländer, Sarabande und Gavotte von Prof. Dr. Alsleben meisterhaft vorgetragen, zwei ebenso charakterische und noble wie schönklingende Klavierstücke, die nicht verfehlen werden, sich in allen künstlerischen und pädagogischen Kreisen Sympathie und aufrichtige Freundschaft zu erwerben. Unter vielen Novitäten kleinerer Art, welche dem Referenten bekannt geworden sind, nehmen Holländer's Stücke einen der ersten Plätze ein.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Soeben erschien ein beachtenswerthes Büchlein von Aloys Hennes: Die Musik in der Familie und die musikalische Erziehung der Jugend. Wir werden in der nächsten Nummer dieser Zeitschrift ausführlicher darüber berichten.

— In hiesigen Zeitungen wird die Eröffnung einer neuen — Musikschule „ohne Ferien" — angezeigt.

— Wie wir hören ist Max Bruch an Stelle Stockhausens zum Dirigenten des Stern'schen Gesangsvereins gewählt worden.

— Am 24. Mai starb Herr Dr. Franz Espagne, Kustos der musikalischen Abtheilung der königlichen Bibliothek, im Alter von 50 Jahren. Zwei Tage darauf, am 26. v. M., segnete das Zeitliche der Flötenvirtuose Gabrielsky, pensionirter Königl. Kammermusiker.

— Die von der Direktion des Leipziger Stadttheaters beabsichtigte Aufführung von Wagner's „Rheingold" und „Walküre" im hiesigen Viktoria-Theater findet nicht statt, da der Leipziger Stadtrath seine Einwilligung verweigert hat.

Darmstadt. Barbarossa's Erwachen, Dramatisches Gedicht in vier Abtheilungen, Dichtung und Musik von Hofkapellmeister Mangold, erfreute sich in der vorzüglichen Ausführung unter des Komponisten Leitung aussergewöhnlichen Beifalls.

Frankfurt a. M. In einer Matinee zum Besten der Nothleidenden in Konstantinopel spielten die Herren Rafael Joseffy, Urspruch und Kapellmeister Wallenstein Seb. Bachs Tripel-Konzert. Der begleitende Streichorchesterpart wurde von acht Mitgliedern des Stadttheaters ausgeführt. Die deutschen Tänze zu vier Händen von Anton Urspruch, von dem Komponisten und Herrn R. Joseffy gespielt, fanden sehr beifällige Aufnahme. Als erwähnenswerthe Nummer des Programms nennen wir noch Bürgers Leonore mit Liszt'scher melodramatischer Bearbeitung. Herr Karl Hill sang einige Lieder mit bekannter Meisterschaft und unter lebhaftestem Beifall.

— Der jüngste Stipendiat der hiesigen „Mozart-Stiftung", Engelbert Humperdink hat im April 1877 das Konservatorium zu Köln verlassen und sich im Laufe des Sommers auf den Rath seines Meisters, Herrn Kapellmeister Dr. Ferdinand Hiller, nach München begeben, wo er unter der Leitung des hochverdienten Herrn General-Musikdirektors Franz Lachner und des Herrn Hofkapellmeisters Josef Rheinberger, mit allem Eifer ernsten Studien obliegt.

Kiel. Das schleswig-holsteinische Musikfest wird, mit Rücksicht auf die schweren Schicksalsschläge, welche das Vaterland betroffen, in diesem Jahre nicht stattfinden.

Bücher und Musikalien.

R. Krause, op. 12. Praktische Pianoforte-Schule. Deutscher und englischer Text. Offenbach, bei J. André.

Ein Hauptvorzug dieser Klavierschule besteht darin, dass der Herausgeber das Unterrichtsmaterial nicht ausschliesslich selbst komponirt, sondern meist aus zweckentsprechenden Bearbeitungen von Opern- und Volksmelodien zusammengestellt hat, denn die be-

fähigteste Kraft wird nicht im Stande sein, sich im Hervorbringen des „kleinen genres“ für den ersten Unterricht so zu erneuern und vielgestaltig zu zeigen, dass der Schüler in jedem folgenden Stückchen neue Reize und Anregungen finden kann. Freilich hätte in dem vorliegenden Werke das Volkslied, welches hier nur in etwa 5 Nummern vertreten ist, eine grössere Verwendung finden müssen. Denn erstens liegen die Klänge desselben dem jugendlichen Auffassungsvermögen näher als die Opernmusik, dann aber, und das erscheint uns als die Hauptsache, verträgt das Volkslied in seiner Unverwüstlichkeit jede Bearbeitung, während die Behandlung der Opernmelodie zu dem gedachten Zwecke in den meisten Fällen eine gewisse Schädigung des Originales ist.

Der Verfasser hat nun das Uebungsmaterial methodisch und planvoll geordnet nach dem Grundsatze: Vom Leichten zum Schwereren; allerdings geht es ein wenig schnell vorwärts, und bedarf daher die Klavierschule für den weniger talentirten Schüler durch eingestreute Stückchen von entsprechender Schwierigkeit der Erweiterung.

Bei einer ferneren Auflage des opus thät der Verfasser gut, einige der Erläuterungen zu präcisiren und andere wieder allgemeiner zu fassen. So z. B. passt die Definitionen von „Triole“ nur auf die Achteltriole. In gleicher Weise finden wir die Erklärung der syncopirten Noten nicht ausreichend. Von manchem Zeichen (z. B. der Fermate) ist nur die Bedeutung gegeben und nicht auch der Name.

In Bezug auf die musikalische Fassung einzelner Stellen wird der Bleistift des kundigen Lehrers ändern dürfen, so z. B. möchten wir im 3. Takte von Nr. 5 die ganze Note f in der linken Hand in die beiden halben f und d verwandelt wissen. Schreibarten, wie sie z. B. die beiden letzten Takte von Nr. 36 zeigen, müssen unbedingt auf Druckfehlern beruhen. Statt d d, den tiefen Begleitungsnoten, muss es h h heissen, sonst entstehen Oktavfortschreitungen in den äusseren Stimmen.

Ungeachtet dieser Ausstellungen können wir das Werk in Anbetracht seiner angedeuteten Vorzüge warm empfehlen. E. R.

Joseph Rheinberger: Improvisation über Motive aus der Zauberflöte für Pianoforte, op. 51. Preis 2 Mark 75 Pf. Leipzig, Rob. Forberg.

Es ist uns nur ausnahmsweise in dem Genre der Opernfantasieen ein Werk von so vortrefflicher Art wie das oben betitelte vorgekommen. Man kennt ja wohl die fast immer festgehaltene Form der „Fantasieen über beliebte Motive aus der Oper etc.“: eine spannende Introduction, einige Themen mit nachfolgender passagenartiger Umspielung und ein freier brillanter Nachsatz — so ist es seit Thalberg Brauch geworden und geblieben. Wir sehen da den Componisten gleichsam vor dem Opernklavierauszuge stehen, sich mit wählender Hand die Melodieenpuppe herausnehmen und sie mit Putzsachen behängen. Man kann diese Form nicht tadeln, sie hat ein natürliches Recht und wird dasselbe auch stets behaupten, aber sie steht weit unter der Kompositionsweise Rheinbergers, in dessen op. 51. Der Komponist nimmt hier kein Thema aus der Zauberflöte zu Variationen, sondern Mozarts Motive erwachsen gleichsam aus dem Fantasie-Elemente Rheinbergers heraus, dieses letztere aber quillt aus der Oper selbst und liefert ein höchst kunstreich organisirtes bald kontrapunktisches bald passagenhaftes Arabeskenwerk zu den auf- und absteigenden melodischen und rhetorischen Motiven Mozarts. So ist Rheinbergers Improvisation eine Art von Melodiendrama auf dem Klavier geworden, das unter geübten Händen vorzüglich ausgeführt, Sinn und Geist in ungewöhnlicher Weise erfreut.

L. K.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Zu 2 Händen.

Eduard Rohde: Freudvoll, op. 50, No. 5, Pr. 75 Pf. Breslau, Hientzsch.

= Clementi, Sonatine op. 36.

Eduard Rohde: Sechs gefällige Klavierstücke, op. 80, No. 4, Pr. 50 Pf. Berlin, Schlesinger.

Im Anschluss an jede Klavierschule zu benutzen.

Zu 8 Händen.

Hermann Mohr: Rondo allegro, op. 29, Pr. 2 Mk. 50 Pf. Berlin, Simon.

Hermann Mohr: Marsch, Pr. 1 Mk. 50 Pf. Berlin, Simon.

Jede Partie von der Schwierigkeit einer leichteren Mozart'schen Sonate.

Meinungs-Austausch.

Sehr geehrter Herr Professor!

Ihrem Wunsche gemäss theile ich Ihnen über den Kasseler Klavier-Lehrer-Verein Näheres in Folgendem mit:

„Im Monat September v. J. wurden, auf Anregung eines Kollegen, die hiesigen Klavier-Lehrer und Lehrerinnen zu einer Versammlung eingeladen. Obwohl Letztere nicht zahlreich besucht, so einigten sich doch sehr bald die Anwesenden und gründeten einen „Kasseler Klavier-Lehrer-Verein“. Ausserdem wurde noch beschlossen, dass die hiesigen Klavier-Lehrerinnen dem Verein beitreten können.

Der Kass'eler Klavier-Lehrer-Verein stellt sich die Aufgabe, auf die Entwicklung und Verbesserung des Musikunterrichts und der Hausmusik einzuwirken, sowie die geistigen und materiellen Interessen der Klavier-Lehrer zu fördern. Zur Erreichung dieses Zweckes kommen die Mitglieder des Vereins wöchentlich einmal zu einer Sitzung zusammen, in welcher Besprechungen stattfinden über:

Fachliche Unterrichtsfragen, einheitlichen Lehrplan, Lehrmethode und Lehrmittel.

Vereins-Organ des Kasseler Klavier Lehrer-Verein ist die Musik-paedagogische Zeitschrift: Der Klavier-Lehrer.

Wenn auch unser hiesiger Verein noch wenig Mitglieder zählt. so hoffe ich doch, dass demselben in nicht ferner Zeit wohl noch mehr Kollegen beitreten werden.“

Bevor ich schliesse, will ich noch in Betreff der Gründung eines „Allgemeinen Deutschen Klavier-Lehrer-Verbandes“ (Siehe No. 10 d. Bl.) Einiges hinzufügen:

„Wenn ich auch im Allgemeinen der geehrten Redaktion vollständig zustimme, in Bezug der Schwierigkeiten, auf welche die Gründung eines solchen Verbandes stossen würde, (es handelt sich hauptsächlich darum, die Grenzen zu bestimmen, innerhalb deren überhaupt Jemand zum Stande der Musiklehrer gerechnet werden könne. D. R.) so glaube ich doch, dass Klavier-Lehrer resp. -Lehrerinnen, welche fühlen, dass sie im Lehrfach nicht wenigstens etwas zu leisten im Stande sind, sich überhaupt nicht zum Eintritt in den Verein melden werden.

Die Gründung genannten Verbandes müsste natürlich von Berlin ausgehen, und würde demnach das zu wählende Präsidium, welches seinen Sitz dort haben müsste, Jahresversammlungen einberufen, um über die Förderung sämmtlicher Interessen der Musiklehrer zu berathen.

Noch will ich auf den Allgemeinen Deutschen Musiker-Verband hinweisen, welcher durch jahrelanges Mühen glücklich das Ziel erreicht hat, die geistige und materielle Lage seiner Mitglieder zu verbessern, und auch im Besitze einer vom Staate genehmigten Pensionskasse ist.

Also was die Einigkeit der Deutschen Musiker errungen, sollte dies nicht (wenigstens zum Theil) auch den Deutschen Musiklehrern gelingen? — Es würde mich sehr freuen, wenn auch andere Kollegen in dieser für uns so wichtigen Sache das Wort ergreifen würden.“ H. L. Büchner.

In Anbetracht der grossen Wichtigkeit der beregten Angelegenheit richten wir die dringende Bitte an alle diejenigen, welche sich zu einem Urtheil darüber berufen fühlen, ihre Meinung an dieser Stelle zu äussern, das Für und Wider zu erörtern und uns ihre darauf bezüglichen Zuschriften **recht bald** zukommen zu lassen. Emil Breslaur.

San Francisco, May 19. 78.

Geehrter Herr Redakteur!

Der Vorschlag des Herrn Aloys Hennes, dass jeder Lehrer des Klavierspiels es sich zur Pflicht machen sollte, das, was er von guten und gern gespielten Klavierstücken in seiner Praxis hinlänglich erprobt hat, der Redaktion des „Klavierlehrers“ mitzutheilen, ist sicherlich von allen tüchtigen und strebsamen Lehrern mit Freuden begrüsst worden. Der Vorschlag ist auch unzweifelhaft von solcher Bedeutung, dass der von Ihnen in Folge dessen ergangenen Aufforderung viele Kollegen bereitwilligst nachkommen werden. Auch ich möchte mich denselben anreihen, da ich der Meinung bin, dass jedes aufrichtige Bestreben, an einer guten Sache mitzuwirken, fruchtbringend sein muss. — Ich habe hier in San Francisco während einer 15jährigen Praxis als Klavierlehrer mit ausserordentlichen Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, um ein gutes Unterrichtsmaterial zusammen zu lesen. Es ist eine herkulische Arbeit, in den hiesigen Musikalienhandlungen den Weizen aus der massenhaft aufgeschichteten Spreu herauszufinden. Ich habe oft stundenlang gesucht und kein Korn gefunden. In den Sommerferien habe ich Tagelang gesessen und kolossale Haufen von Klavierkompositionen durchgelesen und durchgespielt, und es ist mir dabei wie den Minern ergangen: Es muss erst viel Schmutz bei Seite geschafft werden, ehe ein Goldkörnchen aufgefunden wird.

Ueber die Art und Weise aber. wie der qu. Vorschlag ausgeführt werden soll, bin ich noch nicht recht im Klaren. — Wenn jeder Lehrer, der Ihrer freundlichen Aufforderung nachkommt, alle diejenigen werthvollen Musikalien, welche er bei seinem Unterricht als „probat“ erfunden hat, namhaft machen wollte, so würde sich 1) eine kaum zu bewältigende Masse anhäufen, und 2) wäre nach meiner Meinung auch viel unnütze Arbeit gethan. Es giebt für alle Stufen des Unterrichts so viele Sachen von allgemein anerkanntem Werthe, dass eine Erwähnung derselben unnöthig erscheint.[1]) Wenn ich z. B. anführen wollte: Ich gebrauche für die erste Unterrichtsstufe Sonatinen von Reinecke, Clementi und Diabelli; Studien von Louis Köhler und Stephen Heller; Lieder von Duvernois, Reinecke, Köhler, Niels Gade, Spindler; Tänze und Märsche von C. Köhler, Schumann, Spindler etc., so wüsste ich kaum, wie ich zu Ende kommen sollte. — Wenn ich nun aber unter diesen etwa hervorhebe:

1. Melodische Exercitien à 4 mains von Diabelli.
2. Nr. 1, 2, 4, 6. 8 aus „Herbstblätter„ von Spindler.
3. Soldatenmarsch (Nr. 3 aus Schumann's Album).
4. Nr. 1 der Etüden für den ersten Anfang (C-dur) von St. Heller.
5. Nr. 1, 3 und 5 von „6 pièces charact.“, Duvernois.
6. Sonatine in G-dur, Beethoven (die Nr. des Opus ist nicht angegeben. Auch ist es mir zweifelhaft, ob das Stückchen in der That von Beethoven herrührt. Es ist aber jedenfalls derartig, dass dies der Fall sein könnte. Es beginnt mit einem 2theiligen Satze in G-dur (eine Seite), dem eine Romanze in derselben Tonart in $^{6}/_{8}$-Takt folgt (eine Seite). (Das Stückchen wird von allen Schülern gern gespielt.)
7. Arrangement aus Don Juan (Fleurs melodiques).
8. Nr. 1 und 3 aus „Hausmusik“ von Reinecke; etc.

so möchte dies eher zu dem gewünschten Ziele führen. Ich will damit sagen, dass ich dafür halte, dass jeder Lehrer nur desjenigen Erwähnung thun sollte, was er individuell, als ihm besonders praktisch erscheinend, hervorzuheben hat. — Sollte es Ihnen erwünscht sein, so werde ich in der angegebenen Weise für c. 12 Stufen fortfahren. — — — Vielleicht wären Ihnen auch Mittheilungen aus der hiesigen musikalischen Welt von Interesse.[2])

Ich will heute nur bemerken, dass es dem Klavierunterricht in Californien geht, wie, der Bibel nach, der Welt: „Er liegt im Argen“; trotzdem es vielleicht auf dem ganzen Erdenrund keine Stadt giebt, in der so viel Geld für Klavierunterricht ausgegeben wird, wie in San Francisco.

Das hat seinen einfachen Grund in folgenden Umständen:

1. Giebt es hier eine Anzahl von Menschen aller möglichen Professionen, darunter auch professionelle Musikanten, als da sind: Flöten- und Hornbläser, Geigenspieler und Paukenschläger, die das Klavier ein wenig zu maltraitiren gelernt haben, welche hier als „Professors of the Piano“ fungiren.
2. Machen die bessern Lehrer den unverständigen Anforderungen vieler Eltern in Bezug auf die Wahl der Stücke zu viele Konzessionen.
3. Herrscht unter den besten Kräften nicht die geringste Einigkeit in Bezug auf die Methode. — Verschiedenartigkeit der Ansicht z. B. in der Handhaltung beim Tonleiterspielen und über die Art und Weise des Untersetzens des Daumens führt fast zu offenbaren Feindseligkeiten.

---

[1]) Ganz recht. Wir führen Stücke, welche wir als allgemein bekannt voraussetzen, auch nur zur Kennzeichnung des Schwierigkeitsgrades in der fraglichen Rubrik an. S. Antworten in Nr. 5 d. Ztg. E. B.

[2]) Gewiss, wir bitten sehr darum. E. B.

4. Fehlen gute musikalische Institute, Schulen für den Klavierunterricht und Vereine von Klavierlehrern, vermittelst deren sich eine gewisse Autorität herstellen liesse.[3])

Es liessen sich noch verschiedene andere Punkte anführen, doch ich glaube, mein Brief ist schon zu lang. Sollten Ihnen indessen Correspondenzen von hier aus willkommen sein, so wird dies sicherlich nicht mein letzter Brief an Sie gewesen sein.

[3]) Eine sehr wichtige Aufgabe für einen „Klavierlehrerverein" der Zukunft. E. B.

Durch Erweiterung des Leserkreises Ihres geschätzten Blattes in Californien ist auch für uns hier eine Aenderung zum Besseren zu hoffen.[4])

Hochachtungsvoll

E. Steinle.

[4]) Das wäre ja ein Erfolg, auf den wir mit Recht stolz sein dürften. Ihre uns in Aussicht gestellten Berichte werden wir mit Dank entgegennehmen. E. B.

Antworten.

Fräulein **Anna Morsch** in **Verden.** Ihr Wunsch soll, wenn irgend möglich, berücksichtigt werden. Besten Gruss.

Herrn Kammermusikus **Fritz Neumann** in **Schwerin** (Mecklenburg). Wir schreiben Ihnen.

Herrn **F. W.** in **Jassy.** Wir empfehlen Ihnen die Ausgabe der Beethoven'schen Sonaten von Gustav Damm, Leipzig bei Steingräber. Dieselbe zeichnet sich durch Korrektheit, guten Fingersatz, vortreffliche Ausstattung und Billigkeit aus. Jeder der fünf Bände, in gross 4, kostet nur Mk. 1.60.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 13. **Berlin, 1. Juli** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Analyse der F-moll-Sonate von Beethoven Op. 2 No. 1.

Von **Theodor Kullak.**

(Schluss.)

Finale. F-moll. ₵ alla breve-Takt.
Prestissimo.

Rondoform. (Nach A. B. Marx: 5. Rondoform.)

Seinem inneren Gehalte nach bildet der letzte Sonaten-Satz das Seitenstück zum ersten, und doch unterscheidet er sich wieder wesentlich von ihm. Während das Gegensätzliche im ersten Allegro mehr auf der äusseren Schattirung und wechselnden Beleuchtung eines im Grunde sich gleichbleibenden inneren Seelenzustandes beruht, vollzieht sich im Finale namentlich durch die Fassung des zweiten Seitensatzes (in As-dur) ein klar und bestimmt präcisirter Gegensatz inniger, hoheitsvoller Ruhe gegen kühn ausschreitende, sturmbewegte Leidenschaftlichkeit. Dieses Auftreten fester, bestimmter Gegensätze giebt dem ganzen Satze nicht nur formell Haltung und klare, architektonische Scheidung, es erweckt auch, unterstützt durch kraftvolle, ausdrucksvolle Zeichnung der einzelnen Partieen, innerlich ein Gefühl der Befriedigung, ähnlich dem, welches eine Persönlichkeit im Leben hervorrufen würde, welche bei schweren Schicksalen, tiefem Leid, Beherrschung, Trost, Muth, festes männliches Handeln sich zu bewahren gewusst hat.

Die formale Analyse dieses Finale in Rondoform weist als Grundelemente einen Hauptsatz und zwei Seitensätze auf. Der Hauptsatz kann nur als Kette von vier sich aneinander reihenden Sätzen, Takt 1—22, gefasst werden, von denen der erste mit seinem einzigen rhythmisch scharf ausgeprägten Motive (3 Viertelschläge) den Hauptgedanken bildet. In diesem Hauptgedanken finden alle kleineren und grösseren Gegensätze ihren Vereinigungspunkt; er ist gleichsam der Refrain, in dem alle einzelnen Strophen des Tongedichts austönen. So bildet er gleich in der Satzkette — Takt 1—13 — durch eine Wiederkehr — Takt 13 und 14 — den Rahmen für die beiden kleinen contrastlich ihm gegenüberstehenden Sätze — Takt 6 mit den 2 Vierteln im vorherigen Takte — und — Takt 10 mit den 2 Vierteln im Takt 9 —; so wird er der eigentliche Schlusssatz — von den 2 letzten Vierteln des Taktes 50 an — des ganzen ersten Theiles etc. Der erste Seitensatz besteht aus drei Sätzen — Takt 22, Takt 34, Takt 42 — eigentlich nur aus zweien, insofern — Takt 42—50 — die vollständige Wiederholung von — Takt 34—42 — ist. Sowie in der Satzgruppe des Hauptsatzes — Takt 6—13 — durch ihren specifisch verschiedenen Inhalt den Gegensatz des ihnen vorangegangenen und ihnen folgenden Motivs bilden, so findet innerhalb des ersten Seitensatzes der finster grollende, sich leidenschaftlich steigernde Satz — von Takt 22 — seinen Contrast an dem sänftigenden, beschwichtigenden Charakter des Satzes — von Takt 34 an — und seiner Wiederholung — Takt 42. — Dem ersten Seitensatze schliesst sich als Schlusssatz, wie bereits bemerkt, der Hauptgedanke in C-moll *ff.* wiederholt, an. Er lenkt, um die Repetition des ersten Theiles vorzubereiten, durch eine kleine Erweiterung nach F-moll zurück; das zweite Mal schliesst er in C-moll voll-

ständig ab. Der Uebergang zum zweiten Seitensatze vermittelt ein dreimaliges Auftreten des Dominanten-Akkordes von As-dur.

Der zweite Seitensatz (As-dur) hat zweitheilige Liedform. Der erste Theil — Takt 1—10 erstes Viertel — eine schöne, zartinnige Cantilene mit einfachster Viertelbegleitung, wiederholt sich eine Oktave höher. Der zweite Theil, Takt 21 mit dem Viertel im vorigen Takt bis Takt 29 — bringt nach zweimal aufgestelltem Vordersatze als Nachsatz die Wiederholung des ersten Theiles, worauf der ganze zweite Theil dieses Seitensatzes noch einmal wiederkehrt. Von Takt 50 an wird die Einführung der dritten Abtheilung des Finale (die Wiederholung seiner ersten) vorbereitet. Die Vorbereitung übernimmt zunächst der kleine Satz — Takt 51 bis 55, — dessen erster Abschnitt das Hauptmotiv mit seiner charakteristischen Triolenbegleitung in sich aufnimmt, dessen zweiter mit seinen ruhig anschlagenden Vierteln nach dem eben verlassenen 2. Seitensatze zurückweist. Takt 51—55 wiederholt sich auf der Dominantenharmonie in F-moll, Takt 55—59, und zum dritten Male — Takt 59 — auf der Harmonie des F-moll-Dreiklanges, nur dass er sein letztes Motiv noch weiter fortspinnt; er berührt flüchtig Des-dur, B-moll und lenkt schliesslich nach der Dominantenharmonie von F-moll. Auf ihr beginnt ein Orgelpunkt, der das Wiederauftreten des ersten Finaletheiles unzweifelhaft ankündigt. Mit diesem Wiederauftreten ist die Wiederaufnahme aller Sätze verknüpft, welche den Inhalt des ganzen ersten Theiles bildeten. Sie wiederholen sich in derselben Reihenfolge, und bedürfen keiner weiteren Erklärung.

Das Poetische des Werkes, dessen formalen Zusammenhang wir durch die allerdings nur in Umrissen entworfene Analyse nachzuweisen versuchten, offenbart sich so ungekünstelt, so sympathisch und natürlich entwickelt sich Gedanke an Gedanke, dass, wer das Technische beherrscht, nur der Stimme des eigenen Herzens und Gefühles zu folgen braucht, um in der Auffassung nicht fehl zu greifen. Statt uns daher mit dem Vortrage dieser Sonate im Besonderen zu beschäftigen — Einzelnheiten berührt ohnedies die vorangegangene Analyse — ziehen wir es vor, einige allgemeine Bemerkungen anzureihen, die gleichzeitig für die künstlerische Wiedergabe der folgenden Sonaten maassgebend sein dürften.

Die erste dieser Bemerkungen betrifft die Erscheinung, dass sich in allen Klavier-Sonaten, wiewohl dem (universellen) Charakter des Instruments an sich in genialster Weise Rechnung getragen wird, einzelne Partieen, ja ganze Sätze nachweisen lassen, welche in Styl und Struktur an den Organismus eines Streich-Quartetts erinnern, ja — namentlich in den grösseren Sonaten — selbst orchestrale Vorstellungen nicht fern halten. Es ist dies, wenn man die Mission Beethoven's bedenkt, nur allzuerklärlich.

Gleich der erste und dritte Satz der vorliegenden Sonate, die ohne besonders schwierige Feile für Streichquartett umgeschrieben werden könnten — dienen als Belag. Man betrachte beispielsweise das erste Allegro. Man kann sich unter der Oberstimme eine erste Violine vorstellen, die sprungweise sich höher schwingt, in immer stärkerer Tonfülle bei den punktirten Vierteln (d) verweilt, und nach kräftig angesetztem und ausgehaltenem c sich dimin. und ritard. herabsenkt; die anderen Instrumente accompagniren diskret. Das Violoncello nimmt das Hauptmotiv auf; die erste und zweite Violine theilen sich in die Imitation von Motiv b, und vereinigen sich unisono beim *f*. Im Seitensatze hat das Bratschen-Charakter etc.

Dergleichen Vorstellungen haben für den Klavier-Vortrag das Gute, dass sie unwillkürlich die Aufmerksamkeit auf die individuellere Gestaltung der einzelnen Stimmen und ihre Tonfärbung hinlenken; unwillkürlich werden die Finger, wenn der Fantasie der Klangcharakter anderer Instrumente vorschwebt, das Klavier wärmer, intensiver behandeln, reichere Schattirung ausprägen.

Eine zweite allgemeine Bemerkung betrifft Beethoven's Accentuation und Prinzip des Anschlages. Wir entlehnen sie der Biographie Beethoven's von Schindler, Theil II, pag. 236:

„Vorzugsweise war es der rhythmische Accent, den er meist kräftig hervorhob, dagegen behandelte er den melodischen (grammatischen) meist nach Erforderniss, pflegte nur alle Vorhalte, den der kleinen Sekunde im Cantabile ganz besonders, immer mehr zu betonen, als man es von Andern gehört. Bei der Cantilene verwies er auf die Methode gebildeter Sänger, die nicht zu viel, nicht zu wenig thun. Grosses hielt er auf den Anschlag und dessen Doppelbedeutung als materiellen und psychischen, darauf Clementi die Aufmerksamkeit gelenkt. Unter letzterem verstand dieser die im Gefühl berechnete Tonfülle, bevor noch der Finger die Taste berührt. Wem dieses fremd ist, wird niemals ein Adagio seelenvoll vortragen. Ueberhaupt war unser Meister ein Gegner der Miniatur-Malerei in aller musikalischen Darstellung und forderte demnach überall kräftigen Ausdruck."

Zum Schlusse endlich ein schönes, im Geiste Beethoven's gesprochenes Wort Carl Maria v. Weber's über Tempo und Taktfreiheit:

„Der Takt, das Tempo soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen. Es giebt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppens zu verhindern. Es giebt kein Presto, das nicht ebenso, im Gegensatze, den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangt, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdruck zu benehmen. Das Vorwärtsgehen im Tempo, wie das Zurückhalten darf nie das Gefühl des Rückenden oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann also nur perioden- oder phrasenweise geschehen: bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdruckes. Für alles dieses haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel. Diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust.“

Erläuterungen zum rationellen Phrasiren.

Eine Kunststudie von **Louis Schlösser.**

Bevor sich die Aufmerksamkeit des Lesers dem Folgenden zuwendet, fühlt sich der Verfasser zu der Erklärung veranlasst, dass er damit weder eine den Gegenstand erschöpfende Darstellung, noch eine systematisch geordnete Lehrmethode zu geben, beabsichtigte, dass er vielmehr eine Anregung zu eigenem Nachdenken und weiterer Forschung zu erzielen hoffte.

Wenn es als unbestreitbare Wahrheit feststeht, dass zu einer allumfassenden Ausübung der Tonkunst vorerst die vollkommene Kenntniss und Beherrschung ihrer einzelnen Theile erworben werden muss, so wird auch die Betrachtung dieser Einzelheiten sich als ein konsequentes Ergebniss darstellen, ebenso wie der Mangel derselben die Reproduktion einer künstlerisch vollendeten Tondichtung nicht ermöglichen kann. Es wird daher dem Unterricht-Ertheilenden wie dem -Empfangenden die zweifache, wichtige Aufgabe zufallen, den technischen Theil in Bezug auf untadelhafte Interpunktation zu überwachen, zugleich aber den zu Grunde liegenden charakteristischen Inhalt desselben zum entsprechenden Ausdruck gelangen zu lassen.

Was den Letzteren betrifft, so erfordert er, dass die Grundidee, die der Autor durch das gewählte Tonkolorit gleichsam anschaulich zu machen strebt, in ihrer Gesammtheit erkannt und in ihren Bestandtheilen erfasst werde, dass die Aufmerksamkeit nicht minder sich den manichfachen Staffagen und Episoden, die das Tonbild beleben sollen, zuwende und deren Wege, Verschlingungen und Verkettungen dem Gefühl und Gehörsinn mit Verständniss und Klarheit entgegen treten. Einen edlen Gedanken auch in formal edler Gestalt erscheinen zu lassen, die Mittel zu dessen Versinnlichung mit scharfer Sichtung zu wählen, die seelischen Empfindungen, die der Dichter in Worten, der Komponist in Tönen ausspricht, der Natur getreu zu schildern, das sind die Vorzüge gewesen, die unsere hervorragenden Meister aller Zeiten in ihren Werken dokumentirt haben. Ihnen nachzuahmen muss unser Streben sein! Jeder Kunstlehrer wird es aber aus Erfahrung längst wissen, dass ein Tonstück, gleichviel von welcher Ausdehnung es sei, mehr als nur einen einzigen, das Ganze durchziehenden Hauptgedanken in sich schliesst, dass es Einleitungen, Zwischen- und Seitensätze, Bearbeitungen, Passagen etc. enthält, die nicht immer im Zusammenhange mit dem ursprünglichen Thema stehen. Demungeachtet haben sie ihre volle Berechtigung zum Dasein nicht nur, sondern sind als Mittel zur Ausschmückung, zur Abwechslung und Vermeidung von Einförmigkeit geradezu unentbehrlich. Es dürfte überflüssig sein, Lehrer wie Lernende noch darauf hinweisen zu wollen, mit welcher Wichtigkeit speziell beim Klavier, seines durchweg gleichen Tontimbres wegen, das Hervortreten eines Grundthemas aufgefasst werden soll. Sein Inhalt muss stets als die Basis relativer Ausführung betrachtet werden, Betonung und Gliederung im Einklang mit dessen Charakter stehen und jeder einzelne Theil zum überzeugenden Ausdruck gelangen. Die Fantasie des Tonsetzers vermag diesen Inhalt nach geistiger Tiefe wie nach äusserer Form auf die verschiedenartigste Weise darzustellen; Heroisches und Naives, Heiteres und Schmerzvolles, Einfaches und Komplicirtes, jede Empfindung des Herzens vermag er in warmer Tonsprache auszudrücken, wenn der Genius ihm die nöthigen Gaben dazu verliehen hat. Welche Aufgabe bei solchem Reichthum an den Lehrer herantritt, liegt klar vor Augen. Nachdem die elementare Eigenschaft des Themas erklärt, dessen melodische, harmonische und rhythmische Bewegung mit Bestimmtheit erfasst ist, wird er den Jünger auf die Kenntnissnahme des konkreten Ganzen aufmerksam machen und den eigenthümlichen Charakter desselben entwickeln, der folgerichtig in der praktischen Ausführung vorherrschen muss. Es können dabei manche scheinbar äussere Momente dem Spieler in Bezug auf gute

Accentuation, Vertheilung von Schatten und Licht etc., wenn er sie zu beobachten versteht, zu statten kommen.

Zu diesem Behufe wollen wir nur Einiges anführen: Das Wachsen und Abnehmen bei steigender oder fallender Skala, das Beleben oder Zurückhalten bei geeigneten Stellen, Hervorheben der Leittöne, Markiren der Modulationen und Aehnliches.

Als nächstes Resultat eines auf solche Art geordneten, korrekten Vortrags wird sich das Prinzip des rationellen Phrasirens entwickeln, dieses so überaus wichtigen Theiles für das deutliche Verständniss des Gehörten, zugleich aber auch für die Beurtheilung des künstlerischen Standpunktes des Ausführenden. Unter der Benennung Phrasiren verstehen wir jene strenge Unterscheidung, jenes Auseinanderhalten von Perioden, Sätzen und Gängen, die einen abgeschlossenen Inhalt haben, dessen Ursprung zwar aus der früher erschienenen Grundidee zuweilen hergeleitet oder ganz entnommen sein kann, meistens aber als entschiedener Gegensatz auftritt. Diesen Kontrast nun durch möglichst bezeichnenden Ausdruck in Ton und Spiel vernehmbar zu machen, kann nicht dringend genug empfohlen werden. Bis hierher bietet indessen das Phrasiren der bei gewöhnlicher Konstruktion eines Tanzstücks vorkommenden einzelnen Theile, keine besondere Schwierigkeit, indem sich das Periodische derselben von selbst ergiebt. Allein die Wege der Kunst liegen nicht allenthalben so offen da, um sie ganz mühelos beschreiten zu können. Das Ahnungsvermögen und die Versuche wissenschaftlicher Denker, die Fantasie genialer Geister, hat aus unscheinbaren Keimen Kunstgebilde hervorgerufen, die wir mit Bewunderung anstaunen, hat verborgen gelegene Quellen erschlossen, woraus der nie zu erschöpfende Strom der Tonkunst fliesst. Wie sich die Form unter der bildenden Hand des Meisters zu immer Neuem, Ungeahntem gestaltete, so blieb auch die frühere Einfachheit und Kontinuität der Melodie nicht ausgeschlossen von dieser Bewegung. Zur näheren Erläuterung mögen einige Hauptmomente Raum finden, die Bezug auf unseren Gegenstand haben. Halten wir an der Allegorie fest, dass die Kunst nicht immer auf unverhüllten Wegen anzutreffen sei, dass man auch ihren verschlungenen und geheimen Pfaden folgen müsse, sie zu erkennen, zu durchdringen. Der Anfang einer Beethoven'schen Sonate z. B. kündigt sich in der Regel durch einen den Hauptgedanken bestimmt und befriedigend ausdrückenden Inhalt an; er schliesst denselben zuweilen vollkommen ab und wendet sich ohne weitere Vermittlung zu dem darauf folgenden Satze. Doch die ursprüngliche Idee, verkörpert in dem Anfangsthema, lässt der Meister immer wieder durchschimmern, sie schlingt das Band der Einheit durch die Fäden des Geflechtes, obgleich sie nicht immer durchgängig in ihrem vollen Inhalt auftritt, sondern in einzelnen Bruchtheilen und anderen näher zu betrachtenden Veränderungen erscheint. Besondere Belege dafür anzuführen unterlassen wir um so mehr, als sich des grossen Meisters Sonaten in Jedermanns Händen befinden und der Leser die kleine aber lohnende Mühe nicht scheuen wird, Gleichartiges selbst aufzusuchen.

Greifen wir einige der Varianten aus der Menge heraus, so finden wir im Verlaufe einer Durcharbeitung die gerade Bewegung in deren Gegentheil verkehrt, wir bemerken Vergrösserung und Verkleinerung der Motive, Wechsel der Durtonart in moll, gerade in ungerade Taktarten, gleiche in ungleiche Zähler verwandelt etc. Durch die Anwendung dieser aus dem Studium resultirenden Gestaltungen, kann eine Phrase derartigen Metamorphosen unterzogen sein, dass ein Kennerauge dazu gehört, das Gewirr zu sondern und der grossen Geduld und Mühe von Seiten des Lehrers bedarf, es dem Schüler kennbar zu machen. Es hängt aber die Schönheit des Periodenbaues und dessen, wie wir nur flüchtig andeuteten, reiche Entwicklung zumeist von einer gewissenhaften, deutlichen Phrasirung ab. Wenn wir dieselbe klar erkennen sollen, muss sie den Kern aus der Schale zu lösen wissen; Zusammengehörendes muss sie binden, Nebensächliches in den Schatten stellen und die Hauptidee charakteristisch vorherrschen lassen. So lange die rhythmischen Verhältnisse bezüglicher Tongruppen sich in gleichen Taktzahlen gegenüber stehen, und diese Gruppen in homophoner Behandlung erscheinen, wird es kaum einer weiteren Bemerkung bedürfen, als dass die Verschiedenheit der Motive heraustritt, deren Anfang und Ende genügend betont und die Uebergänge von einem zum anderen entsprechend vermittelt werden. Das Trennen der Phrase ergiebt sich ohne Mühe, wo eine solche Regelmässigkeit prinzipiell vorhanden ist. Wir finden aber in den klassischsten Tonwerken eben so oft auch absichtliche Vermeidung dieses Prinzips, wir stossen auf ungleiche Zähler, auf Verlängerungen und Verkürzungen durch hinzugefügte oder zusammengedrängte Taktglieder, vornehmlich bei Schlüssen, und es lässt sich nicht läugnen, dass dergleichen Abweichungen, an rechter Stelle verwendet, den Ausdruck bedeutend zu steigern vermögen. Manches andere liesse sich noch ausserdem anführen, was wir als zu weit führend für diesesmal unterlassen. Hier gilt es, dem Lernenden klar zu machen, wie nicht Laune noch Zufall den Komponisten bestimmt, sondern wie er wohlbewusst und mit reifer Ueberlegung diese von dem Normalen abweichende Form gewählt hat. Die Betonung einer derart abgefassten Phrase wird mithin in dem besonderen

Sinne aufzufassen sein, dass das Unerwartete und Ungewöhnliche zum entschiedenen Ausdruck gelangt, damit die Intention erreicht werde. Eine wesentlich verschiedene Behandlung wird aber die polyphonische Phrase erfahren müssen, wenn die Melodie nicht allein in der Oberstimme, sondern vertheilt in Mittel- und Bassstimme liegt, während kontrapunktische Figuration das Thema umspielt, Pausen es unterbrechen, mehrere Motive zu gleicher Zeit mit dem Grundthema vereinigt auftreten und ihm gleichsam den Rang streitig machen. In solchen Fällen, wie sie in der einfachen und Doppelfuge, in der Toccata, dem Canon, der Imitation etc. heimisch sind, wird es der ganzen Kunst des Mentors bedürfen, den richtigen Kommentar zu dem komplicirten Bau zu liefern; dann erst, wenn der Schüler die Erklärung gehört und erfasst hat, wird es ihm gelingen, die Einzeltheile der Phrase zu sondern und nach ihrem Inhalte ins gehörige Licht zu setzen. Das deutliche Absondern musikalischer Gruppen darf darum aber niemals auf solche Weise ausgeführt werden, als ob ein Tonstück gewissermaassen nur aus einzelnen ineinander verflochtenen, aufeinander folgenden Sätzen bestünde, die weiter keinen tieferen organischen Zusammenhang in sich trügen. Ein solches Verkennen der Kunst würde eins der grössten Irrthümer sein, deren man sich schuldig machen könnte, weil auch das blödeste Auge durch Einsicht in berühmte Werke der Vor- und Jetztzeit sich vom Gegentheil überzeugt haben müsste. Die Totalität eines Musikstückes darf unter keiner Bedingung einer in falschem Wahne sich aufdringlich machenden Phrasirung zum Opfer gebracht werden, und diesem Gesetze muss sich, bei möglichster Wahrung der Rechte kontrastirender Bestandtheile, ein jedes Glied unterordnen. Ohne Gefährdung des periodischen Prinzips, ist ausserdem der charakteristischen Verschiedenheit im Vortrag durch Zartheit und Energie, durch Ruhe und Bewegung, durch Mischung der Klangfarben so unendlich reiches Material geboten, dass sie Singulares wie Totales zu vollkommenem Ausdruck zu bringen vermag. Der Fantasie des Künstlers entströmen wunderbare Tonbilder: Der Zauber des Uebersinnlichen, das Traum- und Märchenhafte, Engelsstimmen und Sphärenklänge offenbaren sich in diesen Tönen und ziehen unser Mitempfinden unwillkürlich in die idealen Kreise. Bald war es Wemuth, bald Entzücken, Erinnerung, Hoffnung oder Sehnsucht, was uns bewegte, je nachdem der Wiederhall des Gehörten diese Stimmung hervorgerufen hatte. Das intensiv Unterscheidbare in seinen Nüancen konnte auch vermittelst diskreter Sonderung der Gruppen fühlbar gemacht werden. Nur vermeide man dabei zu schnelle und grelle Uebergänge, ein Uebelstand, der die Empfindung von einem Extrem zum andern drängt und nicht zur nöthigen Ruhe kommen lässt. Dieses Verflüchtigen bleibt aber der gefährlichste Feind der Einheit bedürfenden Periode, weil gerade dieses Zusammenwürfeln die Gliederung nur beeinträchtigt. Bei dieser Gelegenheit können wir nicht umhin, auf eine Geschmacklosigkeit hinzuweisen, der man jetzt noch häufig begegnet, die aber früher als festes Gebot galt, nämlich bei Wiederholung einer Phrase, dieselbe das erstemal stark, das zweitemal schwach vorzutragen. Wenn auch Niemand bestreiten wird, dass eine Varietät des Tons und Ausdrucks die Wirkung bei solcher Veranlassung zu erhöhen im Stande ist, so muss doch die monotone Wiederkehr einer sich immer gleich bleibenden Pedanterie als unkünstlerisch zurückgewiesen werden. Wahrheit und Schönheit in der Ausführung, sind die Mittel, unsre Sympathie zu erregen, mit nichten aber jene unbegründeten Aeusserlichkeiten!

Noch ein Moment wollen wir schliesslich berühren, auf das bereits oben hingedeutet wurde, wenn nämlich das Thema nicht vollständig, sondern theilweise nur oder verhüllt auftritt. Dieser Fall ereignet sich meistens dann, wenn eine Stelle in die folgende derart übergeht, dass die Erstere noch nicht geendigt ist, während die Zweite schon beginnt, gleichwie der Untergang der Sonne mit dem gleichzeitigen Aufgehen des Mondes an Herbsttagen zusammentrifft. Jenes Tongeflecht zu entwirren, die feinen ineinanderlaufenden Zeichnungen zu scheiden, Eintritt und Verschwinden dieser Antipoden erklingen und wieder verhallen zu lassen, ohne den Faden zu zerreissen, wird eine der vielen Bemühungen sein, die der Beruf eines gewissenhaften Lehrers erheischt. Ob aber in Wirklichkeit ein Jeder ohne Ausnahme dieser Bürde gewachsen ist, dürfte einstweilen noch als offene Frage betrachtet werden. Die Beachtung einer naturgemässen Wiedergabe der „Phrase“ bietet eines der sichersten Mittel, das gesammte Formengebiet in dem einfachsten, wie in dem kunstvollsten Aufbau zum Verständniss und folglich zur Geltung zu bringen. Es würde aber ein gewagtes Unternehmen sein und der nothwendigen Freiheit unsrer Kunst widersprechen, förmliche Gesetze für eine richtige Phrasirung aufstellen zu wollen. Der Zweck vorstehender Studie konnte wohl der einer Andeutung und ästhetischen Belehrung sein, dazu sind hier manche Fingerzeige gegeben, allein dem individuellen Forschen und Streben muss es überlassen bleiben, der Theorie wirkliches Leben durch praktische Darstellung einzuhauchen, Farbengebung, Licht und Schatten durch „rationelle Phrasirung“ zu vermitteln und ganz besonders den Gesammtgehalt einer Tondichtung zur vollen Erscheinung gelangen zu lassen.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dr. Wilhelm Rust, der ausgezeichnete Bachkenner und Musikgelehrte ist einstimmig zum Organisten an der Thomaskirche in Leipzig gewählt worden.

— In Weimar fand am 2. Juni die erste Aufführung von Wagner's „Rheingold", in München am 10. die des „Siegfried" statt.

— Einer der Vertreter der Türkei beim Kongress ist der Muschir (Feldmarschall) Mehmed Ali Pascha. Derselbe, ein ehemals preussischer Unterthan, in Magdeburg geboren, ist der Sohn eines Musikus.

— Musikdirektor Bernhard Scholz in Breslau ist abermals mit einem Preise gekrönt worden. Ein Streichquartett von ihm wurde von dem Petersburger Verein für Kammermusik mit dem ersten Preise von 150 Rubeln bedacht.

— Bei dem am 7. Juni im weissen Saale des königlichen Schlosses stattgehabten Kongress-Gala-Diner spielte die Kapelle des zweiten Garde-Regiments zu Fuss während des Diners: Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis von Gluck, — Introduktion und Brautchor aus Lohengrin von Wagner — G-dur-Sinfonie von Haydn — zwei ungarische Tänze von Brahms und Serenade von Haydn.

— Der Pianoforte-Fabrikant Herr Rudolf Ibach in Barmen ist zum Hofpianoforte-Fabrikanten Sr. Majestät des Kaisers und Königs ernannt worden.

— In London, wo die Kaufherren der City in ihrer Drapers Hall mitunter glänzende Soiréen veranstalten und zu denselben die ersten Künstler der Weltstadt engagiren, fand am 14. d. Mts. wiederum eine solche statt, in welcher dieses Mal neben Mad. Trebelli und Herrn Henschel auch die Kullak'sche Schülerin Frl. Therese Hennes auftrat und mit grossem Erfolge Mendelssohn's Caprice E-moll, Chopin's As-dur Walzer, auch die Lucia-Fantasie von Liszt, vortrug. Erst im Juli wird die junge Künstlerin nach 4monatlicher Abwesenheit wieder nach Berlin zurückkehren.

Baltimore. Hier fand im Mai ein zweitägiges Musikfest statt. Am ersten Tage wurden nur Beethoven'sche Kompositionen aufgeführt, darunter Klavier-Konzert Nr. 4 und A-dur Sinfonie. Am zweiten gelangten vorwiegend Werke neuerer Komponisten zur Aufführung, z. B. Wagner's Siegfried's Idyll, Gade's C-moll-Sinfonie und ein neues Werk — Jüdische Trilogie — des als Komponist wie als Dirigent gleich hervorragenden Fest-Leiters, Herrn Asgar Hamerik. Nur zwei Solisten traten auf, der Sänger Herr Franz Remmertz aus New-York und die einheimische Pianistin Frau Nanette Falk-Auerbach. Ueber Letztere schreibt die New-Yorker Mus.-Ztg.: „Unsere gefeierte Pianistin, Frau Falk-Auerbach, stand Herrn Remmertz würdig zur Seite; die Künstlerin verbindet mit grosser Virtuosität eine Klarheit und Tiefe der Auffassung, eine Brillanz der Technik und innige Empfindung, dass sie ganz besonders geeignet erscheint zur Wiedergabe Beethoven'scher Werke. Das anspruchsvolle Konzert Nr. 4 kam ihrerseits vollendet zum Vortrag", und ferner: „In der „Choralphantasie" bewährte Frau Auerbach auch an diesem Abend ihre Meisterschaft in der Wiedergabe Beethoven'scher Werke. Die Ausführung war stylvoll und künstlerisch reif." (Die Künstlerin steht auch bei uns noch im besten Andenken. Als Pianistin wie als Lehrerin gehörte Frl. Nanette Falk vor ungefähr 10 Jahren zu den Hervorragendsten.) E. B.

Cincinnati. Selten mag sich wohl ein Musikfest durch solche Reichhaltigkeit des Programms ausgezeichnet haben, als das, welches vom 14.—18. Mai hier stattgefunden hat. Das Programm enthielt 41 Nummern, — fast alle von hohem künstlerischen Werthe — darunter Scenen aus Alceste von Gluck, — Festode für Orchester, Chor, Soli und Orgel von Singer — (ein Werk von hohem künstlerischen Werthe), — Messias von Händel — Sinfonie H-moll von Schubert, Eroica und Neunte Sinfonie von Beethoven, — Ouvertüre zu Sakuntala von Goldmark, — Trauermarsch und Finale aus der Götterdämmerung von Wagner u. a. m. Theodor Thomas aus New-York, ein ausgezeichneter Dirigent, leitete die Aufführungen. — Der finanzielle Erfolg war ein sehr befriedigender. Jede der sieben Vorstellungen wurde von mindestens 6000 Personen besucht. Die Einnahmen betrugen ca. 70,000 Dollars, der Ueberschuss 30,000. — Sehr eingehend und geistvoll schreibt der Musikreferent der New-Yorker Musikzeitung, — Herr Max Goldstein — über das Fest. Der Bericht füllt fast 8 grosse dreispaltige Seiten der genannten Zeitschrift. — Die grosse Musikhalle, in welcher die Aufführungen stattfanden, verdankt der Hochherzigkeit eines Bürgers von Cincinnati, des Herrn Springer, ihre Entstehung. Derselbe gab 120,000 Pfd. Sterling unter der Bedingung, dass von der Stadt die gleiche Summe aufgebracht würde. Die Stadt stand ihrem freigiebigen Bürger nicht nach, und so entstand diese grossartige Musikhalle, ein glänzendes Zeichen amerikanischen Gemeinsinnes.

Ueber einen traurigen durch das Musikfest hervorgerufenen Fall berichtet die New-Yorker Musikzeitung:

Ein junger Mann, wohlhabender Eltern Sohn, Namens E. Strauss, der in Cleveland eine Buchhalterstelle bekleidete, ging nach Cincinnati, um das Musikfest mitzumachen. Die Anstrengungen desselben und die Ueberfülle von Musik müssen seine Nerven wohl so überreizt haben, dass sein Geist gestört wurde und sein Benehmen bald die Aufmerksamkeit seiner Freunde in einem Grade erregte, dass sie seinem Vater telegraphirten, ihn abzuholen. Der Vater brachte ihn auch zurück und wurde er im Probatgericht für irrsinnig erklärt und nach dem Irrenhause in Newburgh gebracht.

Düsseldorf. Wenige Städte wohl vermögen den niederrheinischen Musikfesten einen so würdigen, weihevollen Hintergrund zu geben, als die reizende Künstlerstadt Düsseldorf, deren breite Strassen während der Pfingsttage ein eigenthümliches Festgepränge zeigten. Die Schadowstrasse entlang wogten eine nach Tausenden zählende Menschenmenge der Ton-

halle zu, in einem weiten Garten zwischen hohen alten Ulmen- und Kastanienbäumen gelegen. Im Hintergrunde der mächtigen Festhalle die majestätische Orgel; hoch aufsteigend nach beiden Seiten ein Chor von 750 Sängern, ein Heer von weit über 100 Instrumentalisten; auf hoher, blumengeschmückter Estrade am Delegirtenpult der diesjährige Festdirigent Professor Joachim. — Die weihevolle Stimmung, welche dieser Anblick erweckt, bezeugt am besten, dass es dieser Stätte beschieden ist, dem hohen Dienste wahrer Kunst geweiht zu sein.

Mit dem ersten Anthem von Händel wurde das Musikfest eröffnet; wie ein klassischer Tempel auf hohem Felsgebirge baut sich das gewaltige Tonwerk auf. Bei den Worten „Gott sei Dein Schild, Heil dem Könige" erhob sich die Versammlung und gedachte in tiefer Bewegung des Kaisers, dem die Hand eines Verruchten so bittern Schmerz bereitet.

Die zweite Nummer brachte den Schumann'schen Faust. Chor und Orchester waren vollendet in der Ausführung; nicht auf der Höhe der tief-ernsten Faustkomposition standen die Solisten. Wer jemals den deutschen Altmeister der Gesangskunst, Professor Stockhausen, wer Franz Betz, den fein empfindenden Sänger in der Partie des Faust gehört hat, den konnten die herrlichen Stimmmittel des Herrn Bulss, trotz des Beifalls der Menge, nicht über jeden Mangel an Auffassung und Vertiefung, über unzureichende Technik und fast unverständliche mangelhafte Aussprache hinwegtäuschen.

Der zweite Tag brachte Glucks Orpheus. Mit aufrichtiger Freude lauschte die Versammlung den seelenvollen Tönen der Frau Professor Joachim, der als Oratoriumsängerin noch immer Unerreichten; der Glanzpunkt des Abends aber war die zweite Symphonie D-dur von Brahms, mit echter Begeisterung und liebevollster Hingabe ausgeführt. Leider war Brahms verhindert, diesen Ehrentag seines herrlichen Werkes mitzuerleben, das nach jedem Satz mit nicht enden wollenden Jubelrufen begrüsst wurde. Die Lorbeerkränze, welche Joachim am Ende der Symphonie gespendet wurden, vertheilte der Dirigent in liebenswürdiger Weise unter die Künstler des Orchesters, hatte doch jeder im vollsten Maasse der enthusiastischen Aufnahme des Brahms'schen Werkes den Weg gebahnt.

Der dritte Tag brachte ein gemischtes Programm. Professor Joachim spielte mit gewohnter Meisterschaft das A-moll Konzert von Viotti, Frau Joachim sang die von ihrem Gemahl komponirte Szene aus Marfa; Fräulein Fides Keller, Frau Weckerlin-Bussmayr (München), Herr v. Witt aus Schwerin, brachten weitere Solovorträge. — Herr Bulss sang die Mainacht von Joh. Brahms, Waldständchen von Karl Reinecke und riss mit dem Schumannschen: „Ich grolle nicht", das Publikum zu begeistertem Beifall hin; die Kraft und Fülle seines Materials, welcher der Sänger in diesem Liede, vorzüglich in der Höhe, freien Lauf lassen konnte, kam hier zu vollster Geltung. — Der genussreiche Abend fand in Beethovens unsterblich schöner Leonoren-Ouvertüre III seine Gipfelung; den würdigen Abschluss des Festes aber bildete die Wiederholung des Anthems I von Händel.

Unter den Gästen des Musikfestes fehlte in diesem Jahr mancher für die rheinischen Pfingsttage charakteristischer Kopf. Anwesend waren von musikalischen Autoritäten in erster Stelle Frau Clara Schumann; ferner Frau Wilhelmine Szavardy-Klaus aus Paris und Ferdinand Hiller aus Köln. D. M. Ztg.

London. Dr. Hans v. Bülow gab am 4. Juni Nachmittags sein erstes Konzert in St. James's Hall. Die englischen Blätter sind voll des Lobes über sein bewunderungswürdiges Gedächtniss, seine erstaunliche Ausdauer und Kraft, über die Klarheit und Feinheit seines Spieles. „The musical world" giebt ihrer Privat-Meinung über Bülow am Schlusse der Besprechung seines Konzertes Ausdruck, indem sie sagt: „Ein Bülow wiegt in mancher Hinsicht fünf Rubinsteins auf. (?!) Bülow ist ebenso unerschöpflich als der atlantische oder stille Ocean, während sein berühmter Zeitgenosse höchstens mit irgend einem Flusse, wie z. B. die Donau oder Elbe — mit Ausnahme der Themse oder des Avon — zu vergleichen ist.

Paris. Hier hat sich unter Leitung des Herrn d'Indy und Henry Duparc ein Verein gebildet, welcher sich die Aufgabe gestellt hat, ausschliesslich neue und noch nicht in Paris gehörte Werke von in- und ausländischen Komponisten zur Aufführung zu bringen. — (Bei uns in Berlin sind dergleichen Bestrebungen fast immer an der Gleichgiltigkeit des Publikums gescheitert. Wir erinnern an die zu gleichem Zwecke veranstalteten Konzerte des strebsamen Pianisten Veit.)

Paris. Man schreibt der Wiener „Presse": Mit ganz besonderem Interesse habe ich gerade jetzt in dem neuen Buche von Charles Garnier nachgeschlagen, was dieser berühmte Architekt über die Akustik seiner eigenen Schöpfung, des Pariser Opernhauses, aussagt. Ueber seine akustische Theorie befragt, antwortet Garnier: „Ich will es machen wie die meisten Leute und von dem sprechen, was ich nicht kenne. Es ist nicht meine Schuld, wenn die Akustik und ich einander nie verstehen konnten. Ich habe mich nach Möglichkeit um diese bizarre Wissenschaft bemüht, bin aber nach fünfzehn Jahren kaum weiter gekommen, als am ersten Tage. Aus Büchern und einigen Kollegien über Physik hatte ich wohl gelernt, dass die Töne sich so und so fortpflanzen, die Saiten so und so schwingen. Ich sah, wie feine Sandkörner sich auf einer mit dem Bogen gestrichenen Glastafel zu bestimmten Figuren ordnen, und wusste, dass die Luft das gewöhnliche Fortpflanzungsmittel des Schalles ist. Ich war darin so gut beschlagen, wie die meisten Magister und glaubte, als ich später meine akustische Bücherweisheit in der Wirklichkeit anwenden sollte, das sei mittelst einfacher Formeln ganz leicht. Aber ich hatte gut nachlesen in meinen Heften und Büchern, gut berathschlagen mit allen Gelehrten — nirgends fand ich eine positive Regel, die mich leiten konnte; im Gegentheile lauter widersprechende Angaben. Ich habe während langer Monate Alles gewissenhaft studirt, geprüft, befragt und bin nach allen diesen Bemühungen endlich zu folgender Entdeckung gelangt, dass ein Saal, um gut akustisch zu klingen, entweder lang oder breit sein muss,

hoch oder niedrig, von Holz oder von Stein, rund oder viereckig u. s. w." Somit im Stich gelassen von den Gelehrten, Pythagoras und Euclid bis auf Newton und Chladni, warf sich Garnier von der Theorie auf die Praxis und begann der Reihe nach alle europäischen Theater zu besichtigen und zu prüfen. „In diesem Theater klang die Musik vortrefflich, in jenem, ganz gleich gebauten, dumpf; hier schien die Holzkonstruction das Beste zu leisten, dort das Mauerwerk. Zwei einander vollkommen ähnliche und gang gleichmässig konstruirte Opernhäuser erwiesen sich völlig verschieden in ihrer Akustik. Der Zufall allein schien überall das letzte Wort gesprochen zu haben, und ich sah mich abermals ohne Führer. An diesem Punkte war ich angelangt — und da stehe ich leider noch heute!" Garnier bekennt, dass er bei der Konstruktion der Pariser Grossen Oper sich dem Zufalle überlassen habe, wie Jemand, der geschlossenen Auges sich an das Seil eines aufsteigenden Luftballons klammert. „Eh bien! Je suis arrivé!" schliesst er mit selbstbewusster Zufriedenheit. „Der Saal der Grossen Oper hat eine gute Akustik, die beste wahrscheinlich von allen Theatern; ich selbst habe kein Verdienst daran und trage blos die Ehrenzeichen." Würde ein Anderer als der gefeierte Erbauer des Pariser Opernhauses so sprechen, so dürfte man ihm wohl die schadenfrohe Warnung Mephisto's zurufen: „Verachte nur Kunst und Wissenschaft, des Menschen allerhöchste Kraft!" So aber ist's ein Fachmann von gewissenhaften Studien und umfassenden Erfahrungen, ein Mann von Geist und Erfolg, der uns bezüglich der Akustik sagt, er wisse, „dass wir nichts wissen können." Und zweifellos ist, dass die Wissenschaft von der Akustik der Gebäude (mitunter auch die weit vorgeschrittenere Akustik der musikalichen Instrumente) uns noch lange nicht alle Mittel lehrt, die feindlichen Strömungen, welche jene obersten Gesetze in der Praxis durchkreuzen, zu erkennen und zu beseitigen. Die wissenschaftliche Erforschung und die glückliche Empirie, sie werden beide vorschreiten, allein bis heute sind sie noch nicht gemeinschaftlich so weit vorgedrungen, um a priori einen grossen Opern- oder Konzertsaal zu konstruiren, dessen gute Akustik man mit Sicherheit vorausbestimmen kann.

— Franz Liszt, welcher mit Eduard Hanslick als Vertreter Oesterreich-Ungarns der Jury für musikalische Instrumente angehört, ist eingetroffen.

— Eine Probeaufführung im grossen Festsaal des Trocadero, der über 10,000 Personen fasst, ergab eine vortreffliche Klangwirkung der Chor- und Orchestermassen. Der Klang der Solostimme und Instrumente hingegen wird durch die Grösse des Raumes beeinträchtigt. Eine besondere Abtheilung der Weltausstellung bilden die musikalischen Instrumente und die Manuskripte der Kompositionen grosser Musiker. Das köstlichste Stück ist das von Frau Pauline Viardot zur Ausstellung hergeliehene Originalmanuskript Mozart's von seiner Don Giovanni-Partitur. Unter den Instrumenten sind zwei Klaviere besonders merkwürdig: ein italienisches von 1688 mit zwei Klaviaturen, deren eine höher als die andere liegt, aus dem Schloss von Blois stammend, im Besitz des Virtuosen Herz. Bei der Eröffnung dieser Ausstellung entlockte er diesen zweihundert Jahre alten Tasten und Saiten noch einmal ihre rührenden halbverschollenen Klänge, indem er eine Komposition des alten Boccherini darauf spielte. Das andere ist ein italienisches Werk mit all dem Aufwand von künstlerischem plastischem Schmuck ausgestattet, mit welchem noch das Barockzeitalter in überströmender bildnerischer Kraft so gern und verschwenderisch die Gegenstände des Gebrauchs verschönte. Es erinnert darin an die prachtvollen Hofschlitten im Berliner Monbijou-Museum. Statt der Füsse ruht der Körper dieses Flügels in seiner ganzen Länge auf den Händen und Häuptern geschnitzter und vergoldeter lebensgrosser Najaden und Tritonen, welche sich halben Leibes aus dem wellengekräuselten Meer heben, das den Fussboden bildet. Die vergoldeten Seitenflächen sind gänzlich als Relieffriese behandelt.

Wien. Fräulein Elise Schachinger, eine Schülerin der Horack'schen Klavierschule, gab am 24. d. M. ein Konzert mit folgendem, das künstlerische Streben der jungen Dame kennzeichnenden Programm: Reinecke, Fis-moll-Konzert — Beethoven, Sonate op. 81, — Stücke von Bach, Schumann, Chopin, — Liszt-Mendelssohn, Hochzeitsmarsch und Elfenreigen und F. Hiller, Duo für 2 Klaviere. Letzteres spielte sie mit ihrem Lehrer, Herrn Dir. Ad. Horack.

Bücher und Musikalien.

J. Karl Eschmann, op. 51. Achtundzwanzig deutsche Volkslieder für das Pianoforte, als Vorläufer zu des Verfassers „musikalischem Jugendbreviere", in möglichst leichter, instruktiver Bearbeitung: 2 Hefte. Berlin, bei C. Luckhardt.

Wenn der Gedanke „alle Musik soll Gesang sein und werden" als unbestritten dasteht, so muss man auch den Werth anerkennen, welchen die zweckentsprechende Bearbeitung des Volksliedes für die unteren Stufen des Klavierunterrichtes hat. Das vorliegende opus ist daher ein schätzbares Unterrichtsmittel für angehende Spieler; denn die Einkleidung der Melodien ist durchweg musikalisch und geschmackvoll, oft charakteristisch. Allerdings muss der Schüler die Kinderklavierschule bereits hinter sich haben und auch schon in Tonarten mit 4 Vorzeichnungen etwas zu Hause sein. Eine gewisse Selbstständigkeit der linken Hand wird gleichfalls gefordert, weil die Melodie (bei der Wiederholung) vielfach im Bass liegt.

Da einige der Melodien dem kleinen Spieler schon aus dem Schulliederbuch her bekannt sind, so wird er durch diesen Umstand gewissermassen von selbst zum annähernd richtigen Vortrage getrieben. Der Verfasser hat ausserdem durch eine wahre Fülle von Vortragsbezeichnungen die Liedsätzchen zu kleinen Vortragsstudien werden lassen. Wenn er sich hierbei

bald des deutschen und bald des italienischen Ausdrucks bedient, so hat diese Inkonsequenz jedenfalls in seiner Absicht gelegen und ist eben aus instruktiven Rücksichten nicht zu tadeln. Die mehrfach geforderte Anwendung des Pedales und sogar der Verschiebung möchten wir indessen nur befähigteren Schülern gestatten.

Summa: wir registriren und empfehlen das Werk als sehr brauchbar. E. R.

Halfdan Kjerulf: Norwegische National-, Volks- und Tanz-Melodien (leicht arrangirt).
— — Norwegische Volkslieder.
— — Scherzo.
Frederik Lindholm: Allegro de concert.
— — Petits Variations et Rondo grazioso.
— — Romance par F. v. Schantz, Transcription de concert.
Erneste Haberbier: Chant sans paroles.
— — Tägliche Studien.
C. Arnold: Oktaven-Etüde.
Christiania, C. Warmuth.

Die Norwegischen Volksweisen, in dem erstgenannten Werke leicht arrangirt, in dem zweiten, reichhaltigeren, in kunstvollerer Fassung, bieten in Melodie und Rhythmus wenig Originelles, und wo sich dergleichen findet, wird der Genuss dadurch beeinträchtigt, dass die Texte entweder fehlen, oder in norwegischer Sprache unter die Noten gesetzt sind. Auffallend sind mehrfache entschiedene Anklänge an deutsche Volkslieder, wie in No. 2 und 3 der erstgenannten Sammlung („Ein freies Leben führen wir" und „Was ist des deutschen Vaterland"), und das Vorherrschen eines mazurkaähnlichen Rhythmus. — Die Kompositionen von Kjerulf, Lindholm und Haberbier sind internationalen Charakters; das Scherzo des erstgenannten ist ein hübsches flüssiges Stück, welches von des Autors Beschäftigung mit der modernen Klaviermusik zeugt, während die Lindholm'schen und Haberbier'schen Kompositionen ihrem Geiste wie ihrer Technik nach durchaus veraltet erscheinen. — Die „Täglichen Studien" des Letzteren bringen Nichts, was nicht schon in ähnlichen Sammlungen figurirte. — Arnold's Oktaven-Etüde ist dagegen ein recht brauchbares, auch seiner Kürze wegen für den Anfang des Oktavenstudiums empfehlenswerthes Stück.

Von Studienwerken liegen ausserdem vor:

Hans Huber, Op. 9: Zehn grosse Etüden zum Vorstudium der modernen Klavierliteratur und
Carl Heinrich Döring, Op. 46: 18 Klavier-Etüden in den nützlichsten gebundenen Doppelgriffen; für vorgeschrittene Spieler. Leipzig bei Ernst Eulenburg.

In seinem Vorwort stellt es Huber als den Zweck seiner Etüden hin, „den Klavierschüler in die Passagen und Akkordgruppen der neueren Klavierliteratur einzuführen", indem er es versuchte, „die den hervorragenden Vertretern derselben eigenartigen technischen Seiten in diesen Etüden mehr herauszustellen". Danach müsste man erwarten, in dieser Sammlung Specialstudien für die Werke der vom Verfasser angeführten Komponisten Schumann, Brahms, Kirchner, Volkmann, Reinecke und Raff (und Liszt??) zu finden. Anstatt dessen giebt Huber zehn Fantasiestücke, welche sämmtlich von seiner Begabung zeugen und manches Werthvolle enthalten, aber nach meinem Dafürhalten gar keine speciellen Hinweise auf bestimmte Zweige der Technik, so dass es bei den grossen Ansprüchen, die der Autor an den Spieler stellt, für den letzteren ungleich lohnender erscheinen muss, sich mit den oben genannten Meistern direkt zu beschäftigen. Ungleich wirksamer als alle diese in mehr oder minder gewähltem Gewande auftretenden allgemeinen Etüden sind jene Specialstudien, welche die Mittel für die Ausbildung irgend eines Theiles der Technik unverzuckert, in aller Einfachheit und Trockenheit, aber mit der Bestimmtheit eines Systems verordnen. Das thun die Döring'schen Doppelgriff-Etüden, und sie kann ich als ihren Zweck sicher erreichend (trotz einzelner differirender Meinungen über die Fingersetzung) angelegentlichst empfehlen.

Von

D. Krug's Klassiker-Bibliothek (das Schönste aus den Werken berühmter Komponisten für Pianoforte arrangirt und für den Unterricht bearbeitet und mit Fingersatz versehen, Op. 283, Leipzig, Robert Forberg),

liegen die vier ersten Hefte, enthaltend ein Allegro und drei Adagio's von Haydn, aus Symphonieen und Quartetten vor und erweisen sich sämmtlich als gediegenes Unterrichtsmaterial für die Fertigkeit der Mittelstufe. Eine kleine Ausstellung ist bei No. 1 in Betreff der Wiedergabe der Takte 27—32 zu machen, welche die bewegte Geigenfigur sehr zum Schaden der Wirkung vermissen lässt. Für den Vortrag der recitativischen Stellen in No. 2 hätte durch Ausdruckszeichen gesorgt werden müssen.

Aehnliche Zwecke wie die Krug'sche Sammlung verfolgt

Dr. Ludwig Stark's Klassischer Hausschatz werthvoller und seltener Kammermusiksätze etc., Leipzig, Forberg,

nur mit dem Unterschiede, dass sie bedeutend vorgeschrittenere Spieler voraussetzt, als jene. Meiner Meinung nach ist die Wahl des Herausgebers nicht immer eine glückliche gewesen; so glaube ich namentlich nicht, dass die Mozart'sche C-moll-Fuge, die Beethoven'schen Märsche, Op. 45 und die zwei Sätze aus einem Rheinberger'schen Quintett, die zur Bewältigung der complicirten Arrangements nothwendige Mühe entsprechend zu belohnen vermögen.

Alexis Hollaender.

Die Weltgeschichte in sangbaren Weisen. Zur Unterstützung der Gedächtnisses und zur Erheiterung für Jung und Alt, bearbeitet von **Karl Androphilius.** Musikalischer Scherz. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von **August Wagner,** Königl. Musikdir. in Greifswald. II. Römische Geschichte. Leipzig, C. A. Koch. Preis 50 Pfg.

Ein lustiges Büchlein, das allen Freunden des Humors bestens empfohlen sein mag. Der Titel charakterisirt dasselbe zur Genüge. Noch drastischer als

das genannte Werk sind desselben Autors: Lateinische Genusregeln der Zumpt'schen Grammatik in sangbaren Weisen. Sextaner von 10 bis 60 Jahren werden an denselben eine ganz besondere Freude haben. E. B.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

A. Henselt: La Gondola, Berlin, Schlesinger. Pr. 1 Mrk.
= Heller, auf Flügeln des Gesanges.

A. Henselt: Deux petites Valses, op. 28, No. 1. Leipzig, Siegel. Pr. 1 Mrk.
= Chopin, Cis-moll-Walzer.

A. Henselt: Romanze, op. 10. Pr. 75 Pf. Liebeslied, op. 5, No. 11. Pr. 75 Pf. Leipzig, Breitkopf und Härtel.
= Chopin, A-moll-Walzer.

Winke und Rathschläge.

Gewisse weniger gehaltvolle, wenn nur anmuthige und anständig gesetzte Stücke sind dem Schüler zur Erholung nebenbei zu geben; mag er sich allein daran versuchen und sich am Durch- und Vomblattspielen erfreuen. Talentschwache Schüler mögen derartiges (z. B. eine leicht paraphrasirte Volks- oder gute Opernmelodie) auch gut studiren, wenn sie aus gehaltvollen Stücken noch nichts herauszuspielen vermögen. Ein kleiner Erfolg giebt ihnen Muth und die so gewonnene Technik macht sie für einen soliden Clementischen Sonatensatz fähiger. Mein „Führer d. den Klavierunterricht" macht unter der Rubrik „zur Unterhaltung" Allerlei von jenem Stoffe namhaft. L. Köhler.

* * *

Mit technischem Studium und Studium von Etüden ist zu verbinden Studium von Tonstücken, damit die Ausbildung des Gefühls für Vortrag und feine Darstellung Hand in Hand gehe mit dem Studium der Mechanik.

Fr. Wiek.

Anregung und Unterhaltung.

L. Köhler über A. Henselt. Ad. Henselt ist eine der edelsten Specialitäten unter den modernen Klavier-Virtuosen und Komponisten. Seine originale und ergiebige Phantasie schafft im Sinne echter Klavier-Geistigkeit. Die Bedeutung der Henselt'schen Werke zeigt sich u. A. darin, dass ihr rechter Vortrag einen gediegenen Studiengang und mehr als gewöhnliches Talent voraussetzt; besonders das darin lebende schöne gebundene Spiel bei weiter Stimmenlage, wie auch die nöthige feinsinnige Schattirung, verlangen hohe Ausbildung. Die bedeutende Kraftfülle bei ruhiger Hand, dazu noch die rein technischen Schwierigkeiten, welche Henselt's Compositionen vielfältig bedingen, werden besonders durch seine herrlichen Etuden erzielt. — Henselt ist ein deutscher Chopin. Wenn dieser gleichsam fremdländisch klingt, so klingt Henselt heimathlich-vertraut; wenn Chopin südlich heisses Temperament hat, so ist das Henselt'sche wohlthuend gemässigt. Chopin ist oft brennend und stechend in kombinirten Dissonanzen, Henselt warm und weich auch im Ausdrucke des Schmerzes. Chopin ist der südliche, Henselt der nordische Klaviersänger; ihre Musik athmet ein Liebesleben in allen Nüancen; bei Chopin ist mehr heftige und verzehrende Leidenschaft, bei Henselt sanft hingebende Sehnsucht. Henselt setzt einen C. M. von Weber für sich voraus, dessen virtuose Ader in Henselt fortlebt. Kein Klavierspieler von höherer Ausbildung darf Henselt unstudirt lassen.

Meinungs-Austausch.

Von verschiedenen Seiten erheben sich Zweifel an der Richtigkeit der in No. 10 dieser Zeitschrift von Herrn W. Tappert gegebenen Erklärung in Bezug auf den Ursprung der Bezeichnung ein-, zwei- etc. gestrichenen Oktave. Man glaubt nicht, dass die so geistreiche Hypothese sich werde beweisen lassen, da sich nirgend ein Anhalt zur wissenschaftlichen Begründung derselben finde; die Erklärung für den Ursprung der genannten Bezeichnung sei einzig und allein aus der deutschen Tabulatur herzuleiten.

In keinem der uns zugegangenen Schreiben aber wird die Angabe widerlegt, dass man sich zur Zeit Gregors des Grossen und später der kleinen wagerechten Striche über den Buchstaben zur Verdoppelung derselben bedient habe, wodurch T.'s Darlegung an Wahrscheinlichkeit gewönne, — und dass die heut noch übliche Art, **m** und **n** durch einen darüber gesetzten Strich zu verdoppeln, aus jener Zeit herrühre. Sollte übrigens die zuletzt erwähnte Art der Verdoppelung nicht einfach aus der Nothwendigkeit entstanden sein, die Unleserlichkeit und unbequeme Schreibart zweier auf einander folgender **m** und **n** zu vermeiden?

Möchten sich gelehrte Forscher doch eingehend über den Gegenstand äussern. E. B.

Ueber die ältere Notenschrift veröffentlicht Herr Kretzschmar im „Musikal. Wochenblatt" einen sehr lesenswerthen Artikel. Wir entnehmen demselben folgende, unsern Gegenstand berührende, wenn auch nicht aufklärende Stelle:

Hucbald bringt in seiner „Institutio harmonica" noch eine zweite Notationsart. Sie schliesst sich an die griechische Bezeichnung der Töne durch Buchstaben an, doch unterzog Hucbald, um sie zu gewinnen, die griechische Tonlehre einer Kürzung und Umgestaltung, welcher wir im Wesentlichen das moderne Tonsystem verdanken. —

Die griechische Buchstabenschrift in der vereinfachten Form des Hucbald fand allgemeine Annahme und erfuhr in der Folge noch weitere Verbesserungen. Auch kommen jetzt, nachdem Hucbald einmal den Anstoss gegeben, die guten Einfälle rasch hintereinander.

Ein solcher war es, dass der Friesländer Adelboldus, der im Jahre 1027 gestorben ist, an die Stelle der griechischen Buchstaben die viel geläufigeren lateinischen setzte. Eine fernere gute Idee hatte der sogenannte Anonymus, welcher die langen Titulationen aus dem gewöhnlichen Notenverkehr beseitigte, so dass man fortan den untersten Ton nicht mehr proslambanomenos oder nach Huchald archoos gravium, den zweittiefsten nicht mehr hypate hypaton oder nach Hucbald deuteros gravium zu nennen brauchte. Es genügte vielmehr, diese Töne als gross A und B, wie ihre Zeichen heissen, anzuführen.

Eine weitere sehr wichtige Neuerung verdankt die Notenschrift aller Wahrscheinlichkeit nach dem Bernelinus, einem musikalischen Schriftsteller jener Zeit, von welchem leider ebenfalls biographische Mittheilungen nicht zur Verfügung stehen. Er war es, der in der Tonbenennung und Tonschrift die Gleichheit der Oktaven zum Ausdruck brachte und die Zahl der als Noten verwendeten lateinischen Buchstaben auf 7 reduzirte. Diese Erfindung schloss sich an einen Brauch an, der beim Monochord, dem Tonmesser jener Zeit, längst existirte, indem man die Griff- oder Theilpunkte der Saite dort mit den grossen und kleinen Buchstaben des lateinischen Alphabetes bezeichnete. Trotzdem bleibt die Uebertragung dieses Brauches auf die Notenschrift ein Verdienst.

So sehen wir denn beim Hermann Contractus, einem Mönche von St. Gallen, der im Jahre 1055 gestorben ist, die Tonreihe in folgender Form:

A B C D E F G H | a h c d e f g | $\frac{a}{a}$

Das entspricht der Reihe von dem A unserer sogenannten grossen Oktave bis zum eingestrichenen $\frac{a}{a}$. Dieses eingestrichene a war der höchste Ton im Gesange jener Zeit. Die Benutzung höherer Lagen entwickelte sich sehr langsam, noch bei Palestrina giebt es keine Soprane in unserem Sinne, und die Frauenstimme ist erst sehr spät in der Musikpraxis zugelassen worden.

Tilsit, 21. Juni 1878.

Hochgeschätzter Herr Professor!

Es würde den Lehrern und Lehrerinnen Tilsit's, wie auch anderer Städte gewiss lieb sein, sich einem Verbande der Klavier-Lehrer anschliessen zu können, wozu ein Aufruf in allen Zeitungen nothwendig wäre!

Schon lange hege ich den Wunsch hier ein Zusammentreten der konzessionirten (?) Lehrer und Lehrerinnen der Musik zu ermöglichen, um geistige und materielle Interessen zu erwecken und zu fördern, woran es bis jetzt vollständig fehlt; jeder Lehrer und jede Lehrerin giebt die bestimmten Musikstunden und damit ist's genug!

Es liesse sich durch ein wöchentliches Zusammentreten recht viel Gutes bewirken, durch musikalische Vorträge, durch fachliche Unterrichtsfragen, durch Besprechung einheitlicher Lehrmethode etc.*)

Hat sich die Gründung eines Verbandes von Berlin aus gestaltet, so liesse sich wohl durch bestimmte Beiträge ein Fond gründen, der Lehrer und Lehrerinnen nach 25—30 Jahren voller Thätigkeit eine kleine Unterstützung überweisen könnte; denn gerade wir sind darin schlecht bestellt, nach langer Mühe und Arbeit nicht die geringste Pension zu haben!"

Wie Wenigen gelingt es, Ersparnisse in jetziger Zeit zu erreichen.

In jeder Stadt ist wohl eine Autorität, die dem Verbande Mittheilung machen könnte, wer sich demselben anschliessen darf, denn hier weiss man ganz genau, wer zur Musik- oder Gesanglehrerin herangebildet ist — wer nicht!

Mich Ihnen etc.

Hochachtungsvoll
Josephine Fütterer,
Musiklehrerin.

Es liegen uns noch andre Zuschriften und Aufsätze über die Gründung von Klavier- resp. Musik-Lehrer-Vereinen vor, die wir aus Mangel an Raum erst in der nächsten Nummer d. Bl. bringen können. Möchten nur recht viele unserer geschätzten Kollegen und Kolleginnen sich die Mühe geben, uns ihre Meinung darüber mitzutheilen. E. B.

---

*) Bei uns herrscht leider derselbe Uebelstand, der auch Herrn Steinle in San Francisco in Bezug auf die dortigen Musikunterrichtsverhältnisse zu Klagen Veranlassung giebt — nämlich Mangel an Einigkeit in Bezug auf die Lehr-Methode (Siehe vor. No. dieser Zeitschrift.) Noch von anderer Seite wird dieser Mangel lebhaft empfunden und unser verehrter Mitarbeiter, Herr Hofkapellmeister L. Schlösser giebt in No. 25 der „Allgem. Deutschen Musik-Ztg." seinem Bedauern darüber beredten Ausdruck, indem er sagt: — — „Thatsache bleibt es indessen, dass fast ausnahmslos alle Unterrichtsanstalten, mögen sie nun den Namen Konservatorien oder Musikschulen tragen, ihre eigenen und exclusiven Maximen den bezüglichen Lehrgegenständen voranstellen, nach ihrer alleinseligmachenden Methode instruiren. So geschieht es denn, wie die Erfahrung lehrt, dass wenn ein vorangeschrittener, ganz fehlerlos unterrichteter Schüler die Unterrichtsanstalt wechselt und in eine andere Musikschule eintritt, er ein völlig verschiedenes Studium vornehmen, gewissermassen von Neuem anfangen, das Erlernte als unbrauchbar vergessen soll! Es ist in der That traurig, wie wenig Uebereinstimmung existirt! Möchte man sich doch einmal in Deutschland in dieser Hinsicht über diesen wichtigen Punkt musikalischer Ausbildung einigen und auf unseren Nachbar Frankreich blicken, wo die Principien des Pariser Konservatoriums die feste Regel, das Modell für alle derartigen Institute im ganzen Reich sind und diesem Vorbilde nachzuahmen streben; die Kunst würde unbeschadet der Individualität des Einzelnen nur dadurch gewinnen!"

Antworten.

Herrn **W. Gibelius in B. Gladbach.** Ihr letzter Brief enthält wieder sehr Beherzigenswerthes. Der grössere Aufsatz kommt in die nächste Nummer.

Herrn **Steinle in San Francisco.** Drei Briefe erhalten. Ihre Kundgebungen werden uns stets willkommen sein. Erfreuen Sie uns bald wieder durch Schilderungen des dortigen Musik- und Unterrichtswesens. Gruss und Handschlag.

Herrn **Adolf Schönheyde in Ichtershausen** bei Gotha. Der Aufsatz interessirt uns sehr, wir können uns aber nicht eher entscheiden, als bis wir das Ganze gesehen. Bitte schreiben Sie nicht mit Kopirdinte, wir hatten Mühe, Ihren Brief auseinander zu bringen, da die Seiten fast so fest aneinander hafteten, wie das Nessus-Gewand am Herkules.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 14. **Berlin, 15. Juli** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die Erweiterung des Musikunterrichts in der höheren Schule.

Vortrag, gehalten am Musikertag zu Erfurt (26. Juni 1878)
von **W. Langhans.**

Geehrte Anwesende!

Bei aller freudigen Theilnahme für die echt künstlerischen Bestrebungen unserer, zur Mitwirkung an den musikalischen Aufführungen des allgemeinen Deutschen Musikvereins hier in Erfurt so zahlreich versammelten Kollegen, dürfen wir uns nicht verhehlen, dass ihre Bemühungen, der Kunst eine höhere Stellung als ihre jetzige im modernen Leben zu erringen, kaum von nennenswerthem Erfolg sein können, so lange sie sich nur auf das blosse Musikmachen erstrecken, seien auch unsere Komponisten, Sänger und Instrumental-Virtuosen von dem idealsten Streben erfüllt. Die Thatsache, dass die grosse Mehrheit des musikalischen Publikums den fortschrittlichen Bestrebungen unseres Vereins durchaus fremd gegenüber steht, muss uns überzeugen, dass die von uns allen ersehnte Besserung der Musikzustände unseres Vaterlandes ein völlig anders geartetes Publikum als das heutige voraussetzt; ein solches Publikum aber dürfen wir nicht eher erwarten, als bis die Schule ihre gegenwärtige gleichgültige, ja man kann sagen feindselige Haltung der Kunst gegenüber aufgegeben hat. Namentlich ist es die Hauptstätte unserer modernen Bildung, das Gymnasium, an welches diese Forderung zu stellen ist, soll anders eine Hebung unserer Kunstzustände überhaupt möglich werden. Zwar wird an diesen Anstalten, neben andern Ueberlieferungen aus dem klassischen Alterthum, auch der Grundsatz festgehalten, die Kunst sei zur Erziehung des Menschen nicht allein nützlich sondern nothwendig, indessen bleibt es in der Hauptsache bei diesem theoretischen Bekenntnisse: in der Praxis nimmt die Kunst an den genannten Bildungsanstalten eine so untergeordnete Stellung ein, dass, wenn nicht hier und da das Haus zu Hülfe kommt, ein bildender Einfluss der künstlerischen Erziehung schlechterdings nicht zu erwarten steht.

Mit um so grösserem Eifer wird am Gymnasium die Ausbildung der Verstandeskräfte betrieben und die Folge davon ist jene Einseitigkeit, welche wir mit Recht als die Quelle zahlloser Uebel des modernen Lebens bezeichnen dürfen. So werden wir, trotz aller dankenswerthen Bemühungen der deutschen Kultusministerien um den Gymnasial-Kunstunterricht, auch noch jetzt nur zu häufig an ein hartes Wort A. von Humboldts erinnert, welches zugleich beweist, dass diese Einseitigkeit keineswegs allein in den unteren Schichten unserer Gesellschaft zu Hause ist, vielmehr gerade da herrscht, von wo der moderne Mensch sein ganzes geistiges Wohl und Wehe zu erwarten hat. „Den einzigen Boeckh ausgenommen,“ so äusserte sich Humboldt in einem Privatgespräch gegen Gutzkow „möchte ich mit keinem Professor unserer Universität umgehen. Dicht neben der Wissenschaft verfallen sie in finstre Nacht und sind radicale Amusoi*).

„Von den Musen Verlassene!“ — genau

*) Amusos ist ein von den Musen Verlassener. Vgl. „Zeitfragen und Anregungen“ von Karl Gutzkow, Deutsches Montagsblatt 12. Nov. 1877.

genommen ist dieser Ausdruck unzutreffend, denn nicht die Musen haben sie, sondern umgekehrt, sie haben die Musen verlassen. Die häufig wiederholte Behauptung nämlich, dass die Begabung zur Kunst in spärlicherem Maasse als die zu jeder andern Geistesthätigkeit der Menschheit vom Schöpfer verliehen sei, muss ich entschieden bestreiten, so lange dies nicht auf anthropologischem und physiologischem Wege bewiesen ist. Einstweilen behaupte ich, gestützt auf zahlreiche Erfahrungen, dass die grosse Menge derjenigen unter den Gebildeten, welche sich als unmusikalisch oder gar als Musikfeinde selbst zu bezeichnen lieben, nicht ohne tonkünstlerische Beanlagung sind, und nur durch gänzliche Vernachlässigung derselben in diese feindliche Position hineingedrängt wurden. Von der häufig gewaltsamen Unterdrückung des musikalischen Triebes in unserer modernen Erziehung hier nur ein Beispiel: Ein Gymnasialprofessor meiner Bekanntschaft, passionirter Pädagoge und Vater dreier Söhne hatte zwei derselben mit 16 respective 15 Jahren glücklich über das Abiturientenexamen hinübergeschafft, und es sollte eben der jüngste an die Reihe kommen; Tag und Nacht wurde mit alten Sprachen und Mathematik verbracht, dabei fand aber der Junge Zeit zum Dichten, und seine lyrischen Ergüsse, die wir hin und wieder bei ihm versteckt fanden, überraschten uns aufs höchste durch Gedankenreichthum, Neuheit des Ausdruckes und Formvollendung. Ich äusserte gegen den Vater meine Verwunderung, ungeachtet der engen Verschwisterung der Poesie mit der Tonkunst doch nie eine musikalische Regung bei seinem Sohne gespürt zu haben und vernahm zu meiner noch grösseren Verwunderung, dass derselbe als Knabe unermüdlich gesungen „vom Morgen bis zum Abend, mit einer Stimme und einem Ausdruck, dass alle die ihn gehört, davon gerührt gewesen seien.“ „Und blieb denn diese Anlage ohne jegliche Pflege?“ fragte ich darauf — die Antwort lautete „Keine Zeit.“

So, meine geehrten Zuhörer, durch principielle Unterdrückung der Naturanlagen erzieht man den „Amusos“, auf solche Weise reiht sich ein musenfeindliches Geschlecht an das andre, ohne dass ein Ende abzusehen ist, wenn nicht die berufenen Jünger der Musen einen Weg zur Besserung ausfindig machen. Die Hindernisse, welche sich uns dabei entgegenstellen, sind beinahe unüberwindlich, da diejenigen, welche in Erziehungsfragen den Ton angeben, in allen Schulangelegenheiten das entscheidende Wort sprechen, den Lehrplan bestimmen und die Menge des Lernstoffes festsetzen, als ehemalige Gymnasiasten in der traditionellen Gleichgültigkeit gegen die Kunst auferzogen sind, und wir von ihnen ein Verständniss für die Nachtheile einer unmusischen Erziehung unmöglich erwarten können. Nur ganz ausnahmsweise kommt ihnen wohl einmal die Unvollständigkeit ihrer geistigen Ausbildung zum Bewusstsein, wie z. B. bei Goethe, dessen musikalische Erziehung, wie aus „Wahrheit und Dichtung“ ersichtlich, völlig vernachlässigt war, und der nach einer Musikaufführung seinem Freunde Zelter klagte: „So verwandle ich Ton- und Gehörloser, obgleich Guthörender, jenen grossen Genuss in Begriff und Wort. Ich weiss recht gut, dass mir deshalb ein Drittel des Lebens fehlt. Aber man muss sich einzurichten wissen!“*) Es sei bei dieser Gelegenheit noch einmal hervorgehoben, dass wir aus solchen Geständnissen niemals auf die mangelnde künstlerische Begabung des Betreffenden schliessen dürfen. Um zu wissen, welche Früchte bei gewissenhafter Pflege auch aus bescheidenen Keimen hervorgehen können, müsste man ihnen zuvor diese Pflege angedeihen lassen. Der negative Beweis für meine Behauptung wäre zu führen, indem man etwa die Grammatik oder die Mathematik am Gymnasium in ähnlich laxer Weise betriebe, wie gegenwärtig die Musik: binnen kurzem würde die grosse Menge der „Gebildeten“ diesen Disciplinen genau so fremd gegenüber stehen, als es heute bei der Musik der Fall ist.

Goethe's Trostwort „man muss sich einzurichten wissen“ mögen alle diejenigen beherzigen, welche unser heutiges Erziehungssystem für das denkbar beste halten und in der einseitigen Pflege der Wissenschaften das Heil der Menschheit erblicken. Wir Künstler dürfen uns ihm in keinem Falle anschliessen, müssen vielmehr den Standpunkt Schiller's festhalten, wenn er es beklagt,**) „dass nicht blos einzelne Subjekte, sondern ganze Klassen von Menschen nur einen Theil ihrer Anlagen entfalten, während dass die übrigen, wie bei verkrüppelten Gewächsen, kaum mit matter Spur angedeutet sind.“ An seine, leider so gut wie unbeachtet gebliebenen Mahnungen immer aufs Neue zu erinnern, die Verwirklichung seiner Ideen mit allen Kräften zu unterstützen, dies scheint mir für den Künstler eine Pflicht der Selbsterhaltung zu sein. Wie aber soll es uns gelingen, den Widerstand der gegenwärtigen pädagogischen Machthaber gegen eine künstlerische Erziehung der Jugend zu brechen? Was die Tonkunst betrifft, so haben sich, wie schon erwähnt, die bisher von uns angewendeten Mittel, derselben in ihren Augen zur gebührenden Achtung zu verhelfen, als erfolglos erwiesen. Ihre etwaige Theilnahme für die Musik ist meist eine rein äusserliche und beschränkt sich auf das Anhören der Werke einiger berühmter Komponisten, denen sie, je nachdem dieselben von

---

*) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter aus den Jahren 1796—1832. Berlin 1834. III. S. 83.

**) „Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen“ sechster Brief.

mehr oder minder berühmten Kräften interpretirt werden, grössere oder geringere Aufmerksamkeit widmen. Laden wir sie ein, über diesen Kreis hinauszugehen, veranstalten wir Novitäten-Konzerte, Tonkünstler-Versammlungen, Festspiele in Bayreuth, so können wir sicher sein, taube Ohren zu finden — im besten Falle werden sie uns mit mitleidigem Lächeln walten lassen. Wir werden uns deshalb auf ein anderes, auf ihr eigenes Gebiet begeben und mit positiven Vorschlägen zur Aenderung des Gymnasial-Lehrplanes hervortreten müssen, sollen wir nicht die Hoffnung fahren lassen, mit der Zeit eine Generation von „Gebildeten" erscheinen zu sehen, welche besser als die dem Gymnasium der Gegenwart entwachsene auf unsere Bestrebungen einzugehen befähigt ist.

In diesem Sinne und in der Ueberzeugung, dass der heutige Kunstunterricht im Gymnasium, selbst beim besten Willen des Lehrers und der Schüler, keinerlei Aussicht bietet, ein den Musen näher stehendes Geschlecht heranwachsen zu sehen, veröffentlichte ich vor einigen Jahren eine Schrift,*) in welcher ich die Grundzüge einer musikalisch-pädagogischen Reform anzugeben versuchte. Ich verlangte darin weiter nichts für mein Gymnasium der Zukunft als eine Vermehrung der, sowohl der Musik wie der bildenden Kunst gewidmeten Unterrichtsstunden, sowie eine Erhöhung des Ansehens dieser beiden Lehrgegenstände, indem man ihren Vertretern eine entscheidende Stimme bei Zusammenstellung des Abiturienten-Zeugnisses einräume, und — was sich hieraus von selbst ergiebt — den Unterricht im strengsten Sinne des Wortes obligatorisch mache. Indem ich es dem Zeichenlehrer überliess, die ihm zugestandenen wöchentlichen Unterrichtsstunden während des neunjährigen Gymnasialkursus in der Weise auszunutzen, dass in den höheren Klassen der Sinn des Schülers auch für Skulptur, Malerei und Architektur systematisch geweckt werde, bezeichnete ich es für den Musiklehrer als wünschenswerth und nothwendig, sich nicht auf den Gesang allein zu beschränken, sondern seinen Lehrplan durch Hinzunahme der musikalischen Theorie und des Instrumentenspiels zu erweitern.

Wie bei den oben charakterisirten Verhältnissen kaum anders zu erwarten war, fanden meine Vorschläge nur äusserst geringen Anklang, und ich würde schwerlich gewagt haben, heute noch einmal darauf zurückzukommen, wenn nicht inzwischen zwei deutsche Gymnasien vorangegangen wären und die Ausführbarkeit meines Planes praktisch erwiesen hätten. Bevor ich Ihnen jedoch von diesen Anstalten Näheres berichte, möchte ich gewisse Einwendungen gegen meine damals ausgesprochenen Wünsche mit wenigen Worten zu widerlegen suchen. Die erste und am häufigsten wiederholte lautet: „Das Gymnasium soll keine Kunstschule sein." Das Oberflächliche dieses Einwurfs ergiebt sich zur Genüge aus einer Vergleichung der Zahl der Unterrichtsstunden: widmet man wirklich sechs Stunden wöchentlich der Kunst — denn dies würde zur Ausführung meines Planes schon genügen — so bleiben (bei sechs Schulstunden per Tag) noch immer dreissig, also das fünffache für die Verstandes-Disciplinen, es liegt demnach auf der Hand, dass die letzteren sich auch dann noch immer der weitaus besseren Pflege erfreuen werden. Damit erledigt sich auch ein zweiter Einwurf: „die Welt werde in der Folge aus lauter Künstlern bestehen." Es bedarf wohl in diesem Falle kaum des Hinweises, dass die Schule sich niemals die Aufgabe stellen darf, Specialitäten auszubilden; sie soll weder Philologen, noch Naturforscher, noch Mathematiker, noch Künstler erziehen, sondern sie hat nur die, für alles dies in der Schuljugend vorhandenen Anlagen gleichmässig zur Entwickelung zu bringen, damit der Jüngling, wenn er beim Eintritt in das praktische Leben oder in die Hochschule einen Specialberuf ergreift, sei es welcher es wolle, bis zu einem gewissen Grade auf denselben vorbereitet sei.

Geradezu komisch klang es mir, aus dem Munde eines Kollegen zu hören „es heisse dem Dilettantismus Thür und Thor öffnen, wenn der Musikunterricht in der von mir vorgeschlagenen Weise vertieft und verallgemeinert werde." Wir alle wissen wohl aus Erfahrung, dass jener Dilettantismus, vor dem der Kollege sich fürchtet, und den auch wir als ein Hemmniss unserer Bestrebungen bekämpfen müssen, niemals durch die wahrhaft kunstgebildeten Dilettanten repräsentirt ist, sondern nur durch diejenigen, welche in völliger Unkenntniss dessen was zum Kunstverständniss erforderlich ist, sich dennoch ein solches anmassen, und dann ihr Urtheil über das der Fachleute stellen. — Ein anderer Kunstgenosse wies meine Vorschläge mit den Worten zurück: „es werde heutzutage schon ohnehin genug und zuviel musicirt." Allerdings, musste ich ihm antworten, hat die Unmasse der Singenden, Klimpernden und über Musik Aburtheilenden für den Musiker etwas beängstigendes; doch wird sich ihre Zahl nicht nur nicht vermehren sondern in dem Maasse vermindern, wie das gründliche Verständniss der Musik durch systematische Anleitung in der Schule gefördert wird. Gar manche von Denen, welche heute unwissentlich die Ohren ihrer Mitmenschen beleidigen, würden es dann vorziehen, das Musiciren den besser dafür Befähigten zu überlassen, und es als künstlerische Aufgabe betrachten, durch

*) „Das musikalische Urtheil und seine Ausbildung durch die Erziehung", Berlin 1872.

ihre verständige Theilnahme die letzteren in ihrem Streben zu ermuthigen.

Noch wäre der Klagen zu gedenken, die ich von den Eltern hören musste: „Unsere Kinder werden gegenwärtig so sehr durch die Schule in Anspruch genommen, dass ihnen kaum zur nothwendigsten Erholung Zeit bleibt; unverantwortlich wäre es, wenn sie noch mit einem neuen Lernstoff geplagt würden." Die Richtigkeit des Vordersatzes dieser Behauptung kann ich, als Vater zweier Gymnasialschüler aus eigener Erfahrung bestätigen, nicht aber das daraus Gefolgerte; eine ernste, wahrhaft anregende Beschäftigung mit der Kunst würde nach meiner Ueberzeugung auf den Schüler jeder Klasse und jedes Alters eher entlastend als belastend wirken. Er würde, durch den Wechsel des Lernstoffes erfrischt, mit um so grösserem Eifer zur reinen Verstandesarbeit zurückkehren, und die hierher gehörigen Disciplinen, die alten Sprachen, die Mathematik u. s. w., deren Wichtigkeit für die Erziehung ich, beiläufig gesagt, um keinen Preis vermindert sehen möchte, sie müssten ihm ungleich lieber werden, als es bei der gegenwärtigen beinahe ausschliesslichen Beschäftigung mit diesen Gegenständen der Fall ist. Auch möge man nicht übersehen, wie die Lehrmethoden auf diesen Gebieten sich von Jahr zu Jahr vereinfachen, und somit sichere Hoffnung geben, dass in einer baldigen Zukunft das vom Gymnasium geforderte Wissensquantum in ungleich kürzerer Zeit erworben werden kann, als es heute möglich ist*). Vor der Hand allerdings lässt die darauf verwendete Zeit, für den Durchschnitts-Schüler wenigstens, keinerlei Nebenbeschäftigung zu, und wenn übereifrige Vertreter der Wissenschaft uns mit unsern Ansprüchen auf gewissenhaftere Kunstpflege an das Haus und die Familie verweisen, so könnte man dies für Ironie halten; in der That wird damit der Kunst das Todesurtheil gesprochen, denn gerade die künstlerisch Begabtesten werden die meiste Noth haben, den Anforderungen der Schule gerecht zu werden, und gerade sie werden am wenigsten daran denken können, ihre Kunstanlage im Hause auszubilden.

In der Reihe der gegnerischen Argumente möge die Frage den Schluss bilden: „Welchen Nutzen bringt das Kunst-Studium in der Schule für die spätere Lebensstellung des Mannes?" Freilich äusserst geringen in einer Zeit, die so sehr vom Nützlichkeitsprincip beherrscht wird, wie die unsrige. „Der Nutzen ist", um mich noch einmal der Worte Schiller's zu bedienen,**) „das grosse Idol der Zeit, dem alle Kräfte frohnen und alle Talente huldigen sollen. Auf dieser groben Waage hat das geistige Verdienst der Kunst kein Gewicht, und, aller Aufmunterung beraubt, verschwindet sie von dem lärmenden Markt des Jahrhunderts. Selbst der philosophische Untersuchungsgeist entreisst der Einbildungskraft eine Provinz nach der andern, und die Grenzen der Kunst verengen sich, je mehr die Wissenschaft ihre Schranken erweitert". Bei konsequenter Anwendung des Nützlichkeitsprincipes aber müssten wir noch eine Menge anderer Dinge aus dem Lehrplan unserer höheren Schulen entfernen, z. B. die Beschäftigung mit Sprache und Dichtkunst des Alterthums, zunächst der griechischen, welche mit Ausnahme des zukünftigen Philologen nicht ein einziger Abiturient für seine fernere Laufbahn benutzen kann. Wer aber wollte leugnen, dass die aus dem Studium des griechischen Alterthums gewonnene Anregung auf Geist und Gemüth für die ganze Lebenszeit veredelnd nachwirkt? Und das Gleiche gilt, sogar in noch höherem Maasse von einem rechtzeitig begonnenen, liebevoll und gründlich geleiteten Kunststudium, ja ich glaube nicht zu viel zu sagen, wenn ich als sicheres Ziel einer idealeren Richtung unseres Erziehungswesens die von allen Kreisen der Gesellschaft ersehnte Umgestaltung unserer Lebensverhältnisse im weitesten Umfang, namentlich die Hebung der gegenwärtig so tief zerrütteten kirchlichen und socialen Zustände bezeichne.

Ist es mir nun gelungen, Sie von den Vortheilen einer Erweiterung des Musikunterrichts in den höheren Schulanstalten zu überzeugen und die dagegen erhobenen Bedenken zu entkräften, so werden Sie mit Befriedigung die Namen der beiden Gymnasien erfahren, welche die von mir bezeichnete Bahn betreten haben, vorläufig allerdings nur jedes in beschränkter Weise. Das eine ist das Humboldt-Gymnasium zu Berlin; dasselbe besteht erst seit wenigen Jahren, es können daher bedeutende äussere Erfolge noch nicht von ihm erwartet werden. Dank den Anstrengungen des Gesanglehrers Dr. Zelle jedoch, und des, wenn auch selbst nicht praktisch-musikalischen, so doch von warmer Theilnahme für die Kunst durchdrungenen Direktor Schottmüller herrscht schon jetzt hier ein musikalischer Geist, der mit der Mattigkeit des Musiktreibens auf den meisten andern Gymnasien Deutschlands in erfreulichem Kontraste steht. Die Anstalt dankt das Erwachen dieses Geistes ohne Frage der Einführung des theoretischen Musikunterrichts, der, wie ich mich durch wiederholten Besuch der Klassen zu überzeugen Gelegenheit hatte, bei den Schülern jeden Alters vortrefflich anschlägt. Ich muss es mir versagen, dem von Dr. Zelle für den ganzen Gymnasialkursus entworfenen Lehrplan ausführlich darzulegen,

*) Es sei hier nur an die, auf die Resultate der vergleichenden Sprachforschung begründete griechische Schulgrammatik von Georg Curtius erinnert, und namentlich auf die „Erläuterungen" zu derselben (Prag, 1870) nebst Anhang von H. Bonitz verwiesen.

**) „Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen", zweiter Brief.

will nur bemerken, dass in den unteren Klassen die Akkordlehre und der mehrstimmige Satz eingeprägt werden und in den höheren bis zum doppelten Kontrapunkt, dem Kanon und der Fuge vorgeschritten wird. Daneben wird die Geschichte der Musik vorgetragen und zwar in einem Semester bis zur Reformationszeit, im folgenden von den Anfängen der Oper und des Oratoriums bis auf Bach, Händel, Mozart und Beethoven. Der Paragraph des Lehrplans, nach welchem von Unter-Tertia an die häuslichen Arbeiten nicht mehr aufgegeben, sondern freiwillig angefertigt werden, muss uns leider beweisen, dass auch hier mit dem musikalischen Studium noch nicht voller Ernst gemacht werden kann. Auch das Humboldt-Gymnasium steht unter dem Drucke der Schulbehörden, die, wie wir schon sahen, nur zu sehr geneigt sind, die künstlerischen Studien als Allotria anzusehen, und hier ist es durchaus nothwendig, sich in den wissenschaftlichen Disciplinen auf der Höhe aller übrigen Gymnasien des Landes zu erhalten, soll nicht die junge Pflanzstätte der Kunst auf höheren Befehl wieder verkümmern. An sich würden die häuslichen Arbeiten auch für die Schüler der höheren Klassen gewiss nichts Bedenkliches haben, denn die der unteren Klassen finden sich ohne sonderliche Mühe mit ihnen ab: ein in der Quarta aufgegebener vierstimmiger Satz zu einem gegebenen Basse (in den vier Schlüsseln) wurde von den mindest befähigten Schülern in 7—8 Minuten, von den begabteren in 2—3 Minuten leidlich korrekt an die Tafel geschrieben.

Das noch ungleich schwierigere Problem, die Einführung der Instrumentalmusik in das Gymnasium, gelöst zu haben, ist das Verdienst des Johanneums zu Hamburg und des dort als Turnlehrer wirkenden Dr. Binz. Von einer ungleich idealeren Auffassung seines Berufes durchdrungen als die Mehrzahl seiner Kollegen, betrachtet derselbe als Hauptaufgabe der Gymnastik weit weniger die Uebung der Kraft und Stärkung der Muskeln an verschiedenen Geräthen, als vielmehr die, im antiken Sinne auf Schönheit, Gewandtheit und Gesundheit zielende Entwickelung des Körpers*). Seine Unterrichts-Methode liesse sich am besten als eine Kombinirung der Thätigkeit des Turnlehrers, des Exerzier- und des Ballet-Meisters bezeichnen. Um aber die Marschbewegungen und die von den Einzelnen wie von der Gesammtheit der Schüler auszuführenden choreographischen Figuren zu regeln, dazu bedurfte er der Musik, und in der richtigen Einsicht, dass die menschliche Stimme, bei ihrer relativen Schwerfälligkeit für seinen Zweck nicht ausreichend sei, beschloss er den Gesang durch Instrumente zu ersetzen. Bei aller Achtung jedoch, welche Dr. Binz als Philologe*) sowohl bei seinen Kollegen wie auch in den weiteren Kreisen der Gebildeten Hamburgs geniesst, erregte sein Versuch, ein Quartett von Blech-Blasinstrumenten bei seinen Schülern in's Leben zu rufen, mannigfachen Anstoss und Zweifel an der Möglichkeit des Gelingens. Nicht sobald aber waren die ersten Vier beisammen und einigermassen eingeübt, als das Unternehmen bei den Schülern wie auch bei deren Eltern äusserst beliebt wurde; immer zahlreicher kamen die Anmeldungen zur Theilnahme aus den Schülerkreisen, immer reicher flossen die freiwilligen Beiträge zur Bestreitung der Kosten für Ankauf der Instrumente und den — von einem Militairkapellmeister ertheilten — Privatunterricht, denn dass die Schulbehörde auch in diesem Falle, und namentlich dem Kostenpunkt gegenüber eine nichts weniger als Musenfreundliche Haltung annahm, brauche ich wohl kaum zu erwähnen. — Die Rekrutirung geeigneter Kräfte für das junge Bläserchor machte die geringste Schwierigkeit; eine Prüfung der sich zur Theilnahme meldenden Schüler auf ihre specielle Begabung erwies sich bald als überflüssig, da sie im spielenden Verkehr untereinander bald zur Gewissheit kommen konnten, welcher von den Bewerbern die technischen Schwierigkeiten am leichtesten überwinden werde. So konnte denn das von Dr. Binz gestiftete Blasechor des Johanneums in erfreulichster Weise gedeihen, wie ich mich selbst während meiner Anwesenheit in Hamburg im März d. J. überzeugt habe, wo ich die Leistungen der jungen Leute bei Gelegenheit einer Schulfeierlichkeit sowohl im Ensemble als auch im Solovortrag durchaus achtungswerth fand.

Die Kürze der mir zugemessenen Zeit nöthigt mich, auch diesmal auf die Mittheilung von Einzelnheiten zu verzichten, die Zahl der Unterrichtsstunden betreffend, die Verschiedenheit der von den Schülern benutzten Instrumente nach ihrem Tonumfang, die dem Blasorchester zur Verfügung stehende Literatur etc.; auch die Lösung der Frage, ob die Streich- und Tasteninstrumente, der individuellen Begabung des Schülers entsprechend, in ähnlicher Weise zu kultiviren

*) Ueber die Aufgabe und das Ziel der gymnastischen Erziehung findet sich ausführliches in Binz's höchst lesenswerther Schrift „Die Gymnastik der Hellenen", Gütersloh, 1878.

*) Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass die beiden genannten Lehrer, neben der Musik und dem Turnen noch andere Unterrichtsfächer vertreten. Ihre Wirksamkeit ist ein neuer Beleg für den, übrigens in der Musikgeschichte vielfach bemerkbaren wohlthätigen Einfluss eines erleuchteten Dilettantismus auf den künstlerischen Fortschritt, und ihr Verdienst soll in keiner Weise angetastet werden, wenn wir die Vermuthung aussprechen, dass die musikalischen Resultate auf dem von ihnen in Besitz genommenen Gebiete noch reichere sein würden, falls man sich entschliessen könnte, die Sache in die Hände tüchtiger Fachmänner zu legen.

sind, mag der Zukunft und den dazu Berufenen anheim gestellt bleiben. Doch darf ich das Hamburger Johanneum nicht verlassen, ohne besonders hervorzuheben, dass auch hier die wissenschaftlichen Leistungen auf einer anerkannt hohen Stufe stehen, dass der Verdacht, die Beschäftigung mit der Musik könne den übrigen Lehrgegenständen nachtheilig werden, hier wie beim Berliner Humboldt-Gymnasium entschieden zurückzuweisen ist. Nicht minder glücklich sind auf beiden Anstalten die Ergebnisse des Chor-Gesangunterrichts, ein Beweis, dass dieser von einer Erweiterung des Musikstudiums in der Schule nur Nutzen ziehen kann; wäre dies anders, so würde ich wahrlich jener Erweiterung nicht das Wort reden, da ich keineswegs in Abrede stellen will, dass der Gesang jederzeit die Grundlage der musikalischen Erziehung für Musiker wie für Nichtmusiker zu bilden hat.

Befinde ich mich so in voller Uebereinstimmung mit denjenigen meiner Kollegen, welche an dieser Stelle in so beredter Weise für Hebung des Schulgesang-Unterrichts eingetreten sind,*) so darf ich wiederum von ihnen wie auch von den übrigen Theilnehmern am Musikertage wohl erwarten, dass sie die Vortheile des theoretischen- und Instrumental-Musikunterrichts für die Schule anerkennen, und seine Einführung nach Kräften befürworten werden. Die Erfahrung hat uns gelehrt, dass der Gesangunterricht allein nicht genügt, um das wahrhaft musikalische Publikum zu erziehen, dessen wir für den Erfolg unserer Bestrebungen so dringend bedürfen; wir müssen deshalb danach trachten, der Jugend noch andere Mittel und Wege zu bieten, um ihren Musiksinn zum Ausdruck gelangen zu lassen und das kostbare Kapital an musikalischer Begabung, welches bisher todt gelegen, auf diese Weise wahrhaft nutzbringend zu machen.

*) Professor Albert Tottmann aus Leipzig und Direktor Grell aus München, mit denen ich auch in der Meinung zusammentreffe, dass die Reform des Musikunterrichts den Schulen jeglicher Art zugute kommen müsse. Wenn ich im Vorstehenden ausschliesslich das Gymnasium in's Auge gefasst habe, so geschah dies in der Ueberzeugung, dass der Kunstgeist, sobald er dort einmal heimisch geworden ist, sich ungehindert über alle andern Unterrichtsanstalten des Landes verbreiten kann und wird.

Anmerkung d. Redaktion: Von ähnlichen Gesichtspunkten wie der Hr. Verfasser ging Frau Karol. Wiseneder in Braunschweig bei Begründung ihres musik. Kindergartens aus. Die Erfolge der genannten Schule sind gradezu staunenerregend. Nächstens mehr darüber.

Tonkünstler-Versammlung und Musikertag in Erfurt für die Tage vom 22.—26. Juni, vom Allgemeinen Deutschen Musikverein veranstaltet.

Von Professor Dr. **Julius Alsleben.**

Gern und willig folgen Hunderte von Mitgliedern des Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbandes und ebenso viele Musikfreunde dem Rufe des Direktoriums des Vereines, wenn es gilt, eine Tonkünstlerversammlung zu veranstalten. Man ist von vornherein eines ungewöhnlichen musikalischen Genusses sicher, den bedeutende Werke und ebenbürtige Ausführung bieten, ebenso aber auch jedesmal der liebenswürdigsten Aufnahme, wie sie eine fremde Stadt, ein im Namen derselben fungirendes Lokalkomité und die väterliche Fürsorge des leitenden Direktoriums nur immer zu schaffen vermag. Galten diese Bedingungen nun in gleicher Weise für Erfurt, so traten hier noch besonders die Reize der Stadt und ihrer Umgebungen und das wahrhaft dauerhafte „Kaiserwetter" hinzu, um das Fest in der That zu einem vollendeten zu machen. Was das Direktorium, insbesondere die Herren Professor Riedel und Kommissionsrath Kahnt in unerschöpflicher Arbeitskraft geleistet, das spottet jeder Beschreibung, wir können es hier nur im Namen aller Vereinsmitglieder und Festestheilnehmer dankend anerkennen. — Die uns auferlegte Pflicht der Kürze in der Darstellung mahnt uns, Alles nur in grossen Umrissen zu erwähnen, wenn auch reichlicher Stoff vorläge, einen ganzen Band über das Fest zu schreiben; denn nicht die Geschichte der Festtage allein, schon die Vorgeschichte bis zum Augenblick des wirklichen Festanfanges würde interessante und lehrreiche Momente aus dem Bereiche des Kunst- und Konzertlebens geben. Man bedenke, welchen Apparat von Geschäften und Kräften erfordert die Zusammenstellung von sechs Konzerten — ein Kirchen-, zwei Kammermusik- und drei Orchesterkonzerten, mit den dazu nothwendigen Proben —, ferner drei Versammlungen für den Verein und den Musikertag, auf welchem künstlerische und pädagogische Lebensfragen behandelt werden. Damit noch nicht genug, hatte das Fest noch in Weimar am 21. Juni eine Vorfeier mit der Aufführung des „Rheingold" und am Nachmittage, resp. Abende des 26. ebendaselbst eine Nachfeier mit der Vorführung von Leistungen Seitens der unter Hofkapellmeister und Prof. Müller-Hartung stehenden Orchesterschule, resp. der Aufführung von Berlioz's „Verdammniss des Faust" im Grossherzoglichen Hoftheater erfahren.

Der anregende, belebende Mittelpunkt aller vom Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbande veranstalteten Feste ist der allverehrte und noch in rüstiger, geistiger Frische überallhin wirkende Meister Franz Liszt, um den sich Künstlerinnen und Künstler in bunter Mannichfaltigkeit drängen, um eins seiner liebenswürdigen Worte zu erhaschen, der aber auch selbst in bewundernswerthester Ausdauer alle Strapazen eines solchen Festes von Morgens bis in die

Nacht hinein mit Liebenswürdigkeit und ungetrübter heiterer Laune erträgt, so dass es der jüngeren Generation im Hinblick auf sein Beispiel gewiss unmöglich wäre, über Anstrengung und Erschlaffung zu klagen. Wie überall, so war Liszt auch diesmal in Erfurt und Weimar mit seinem ehrwürdigen, greisen Haupte das leuchtende Vorbild, der leuchtende Stern aller Künstler und Hörer; auf ihn richtet sich stets der Blick des Publikums, wenn es gilt, das Urtheil über das Werk und die Ausführung durch das Maass des Beifalles zu bestimmen, und für den, welcher sich dieser Führung anvertraute, gab es wahrlich reichliche Arbeit; denn Meister Liszt verlässt wahrlich keinen Kunstjünger, der nur irgend Talent zeigt; er ist der liebenswürdigste und ermunterndste Kunstrichter.

Von ausführenden Kunstnotabilitäten war eine stattliche Zahl der allerersten Kräfte thätig, wie Hans von Bülow, Frau Fischer-Erdmannsdörfer, Konzertmeister Rappoldi, Konzertmeister Friedrich Grützmacher; mit ihnen die ausgezeichneten Künstler Konzertmeister Petri aus Sondershausen, Konzertmeister Pauli aus Odessa, Konzertmeister Kömpel aus Weimar, Kammervirtuos Leopold Grützmacher aus Weimar, Kammervirtuos Wihar aus Sondershausen, die Herren Franz Ries und Kgl. Kammermusikus Feigerl aus Dresden. An ausgezeichneten Gesangskräften sind Frl. Marie Breidenstein (Erfurt), Frau Fischer (Zittau), Frl. Lancow (Weimar), Frl. Beck (Magdeburg), Frl. Schulz (Leipzig), Frl. Minna Sciubro, Schülerin Lessmann's, und die Herren Dr. Gimz (Hannover), Hungar (Berlin), Lederer (Leipzig) zu nennen.

Die fürstlich Sondershausen'sche Kapelle unter Leitung ihres ausgezeichneten Kapellmeisters, des Komponisten Max Erdmannsdörfer, hatte sich in aufopferndster Weise der Ausführung der sämmtlichen Orchesterpartieen unterzogen; sie löste ihre Aufgaben mit jener Meisterschaft, welche mit ihrem Namen seit vielen Jahren verwachsen ist. Die Erfurter Singakademie unter der umsichtigen Leitung des Herrn Musikdirektor Mertel und der Soller'sche Gesangverein unter Musikdirektor Ad. Golde's ausgezeichneter Leitung theilten sich in die Ausführung der schwierigen Chorwerke zum grossen Ruhme der Erfurter Gesangskunst; erstere brachte Raff's „De profundis" (130. Psalm), letzterer Kiel's herrliches Te Deum und Liszt's tiefinnigen 13. Psalm. Ausser diesen grossen Chorwerken gelangten in den drei Orchesterkonzerten noch zur Aufführung: Kaisermarsch von R. Wagner, Erdmannsdörfer's glänzendes „Vorspiel zu Narciss", Raff's treffliches D-moll-Konzert für Cello, von Fr. Grützmacher vollendet vorgetragen, Dräseke's Symphonie G-dur, mit stürmischem Beifall aufgenommen, St. Saëns bekanntes geistreiches Tonspiel „Phaëton", Bruch's bekannte A-moll-Romanze für Violine von Petri ausgezeichnet, fein und sauber gespielt, zwei interessante Orchesterstücke Notturno und Allegro risoluto von H. v. Bülow, ein charakteristisches originelles Stück, „Nordischer Festzug" für grosses Orchester von J. Selmer (Christiania), Serenade für Violine mit Orchester von Schulz-Beuthen, von Rappoldi vortrefflich gespielt, Scene und Duett aus der Oper Gudrun von Bolck, von Frl. Breidenstein und Herrn Lederer hochdramatisch vorgetragen, Bronsart's grossartiges, epochemachendes Klavierkonzert Fis-moll, von H. v. Bülow mit unbeschreiblichem Glanze ausgeführt, Liszt's symphonische Dichtungen „Faust" (nach Lenau) in zwei Episoden und Hungaria, die zu grossen Ovationen für den Meister Liszt Veranlassung gaben, endlich noch eine ansprechende, ächt musikalische Ballade „Frau Alice" für Solostimmen, Orchester und gemischten Chor von Metzdorff.

In den Kammermusikkonzerten trug Bronsart's G-moll-Trio den Preis davon, von den Herren von Bülow, Kömpel und L. Grützmacher vollendet wiedergegeben. Grosse Wirkung erzielte die von Rappoldi meisterlich gespielte Suite Nr. 2 F-dur von Franz Ries, ebenso gefiel das Quintett v. Sgambati (Rom), von Herren Hess (Pianoforte) und dem Quartette Rappoldi, Feigerl, Ries und Fr. Grützmacher vorgetragen, ausserordentlich; selbstverständlich wurde das von den letzteren vier Herren ausgeführte Streichquartett von Brahms, op. 67, B-dur, mit grossem Beifall aufgenommen. Ein feingearbeitetes Trio von Erdmannsdörfer und Variationen für Pianoforte und Cello von Wüllner über ein Thema von Franz Schubert mit grosser Kunst gesetzt, erfreuten sich ebenfalls glänzender Aufnahme. Zwei in Canonstyl gehaltene Terzette von M. E. Sachs voll tiefer und inniger Empfindung, drei zum Theil schon weitbekannte und beliebte Lieder von Lessmann, ferner treffliche Gesänge von A. Jensen, Peter Cornelius und Kniese bildeten den vokalen Theil der Kammermusikkonzerte.

Das Kirchenkonzert, in welchem Werke von Pachelbel, Müller-Hartung, Gade, Goldmark, Piutti, Lassen, Merkel, Svendsen, Sulze, Winterberger, Peter Cornelius und J. S. Bach zur Ausführung kämen, war Referent leider behindert zu besuchen, da seine Zeit ihm erst am Mittage des 22. Juni in Erfurt einzutreffen gestattete, während das Konzert bereits um 11 Uhr an diesem Tage stattfand. Nach Hörensagen sollen die vielfachen Orgelvorträge von den verschiedenen Spielern aus Erfurt, Weimar, Mannheim, Eschwege, Leipzig und Bamberg sehr wirkungsvoll aber meist zu lang gewesen, der Preis wurde dem Lassen'schen Werke „Die heilige Nacht", Terzett für Frauenstimmen mit Violine und Orgel zuertheilt.

Dem Konzertprogramm des ganzen Festes muss das Zeugniss ausgestellt werden, dass es durchaus unparteiisch zusammengestellt ist, und dass der früher dem Allgemeinen Deutschen Musiker-Verbande gemachte Vorwurf, er führe nur Werke der „Neudeutschen" Schule auf, diesmal nicht zutreffend gewesen ist.

Dem Musikertage, welcher in zwei Sitzungen unter dem Präsidium des Herrn Prof. Dr. Alsleben seine Geschäfte erledigte, lag vor Allem die Schulgesangfrage vor (Ref. Alsleben), welche durch die Bemühungen des Ausschusses und das willfährige Entgegenkommen des Kgl. Ministeriums hoffentlich bald eine günstige Erledigung finden wird. Daran knüpften sich Vorträge und Anträge der Herren Hahn, Dr. Langhans, Grell (München), Schöneberg (Suhl), Professor Josephson (Upsala), Prof. Dr. Porges (München).

In allen aufgestellten Fragen fanden die Verhandlungen einen befriedigenden Abschluss. Besonderes Interesse erregten die Vorträge der Herren Hahn und Dr. Langhans. Der Letztere unterwarf die Frage, ob eine Erweiterung des Musikunterrichts in der Schule möglich sei, einer hochinteressanten Besprechung.

Das dritte schlesische Musikfest.

Görlitz. Das dritte schlesische Musikfest eröffnete Oberbürgermeister Gobbin aus Görlitz am Sonnabend mit einer Ansprache an die zur Generalprobe versammelten Sänger und Sängerinnen. Am Abend vereinigte ein Bankett in dem Saale der Ressource die Mitglieder der Comités, die meisten Solisten und Solistinnen, die Dirigenten der mitwirkenden Vereine und eine Anzahl hervorragender Musiker; durch eine Reihe von Toasten, deren einer, vom Prinzen Heinrich IX. von Reuss ausgebracht, dem Kaiser galt, gewürzt, verlief dasselbe sehr angenehm und gestaltete sich zeitweise zu einer Ovation für den Prof. Kiel, dessen Christus den Haupttheil der ersten Festaufführung ausmacht, auch Ludwig Deppe, der Atlas, der auf seinen Schultern, ohne zu ermüden, die musikalischen Lasten der schlesischen Musikfeste trägt wurde in herzlicher Weise gefeiert. Am Sonntag Mittag wurde die Dankfeier auf dem Obermarkte begangen, der viele Tausende beiwohnten. Nach einem poetischen Prolog von Max Kalbeck in Breslau, der vom Lehrer Wannack in Görlitz mit kräftiger Stimme gesprochen, doch nur den Näherstehenden verständlich wurde, erklang der herrliche Choral Luthers: „Eine feste Burg ist unser Gott", dem dann Mozart's „Ave verum" mit einem passenden deutschen Text versehen, und endlich der von I. H. Franz (Graf Hochberg) harmonisirte Choral: „Nun lob' meine Seel' den Herrn" folgte. Prinz Reuss brachte dann ein Hoch auf den Kaiser aus, in das die Tausende kräftig einfielen. Mit den Klängen der preussischen Nationalhymne schloss die Feier, an der sich auch die gesammte Garnison, die Militär- und Turnvereine etc. betheiligt hatten. Nachmittags 2 Uhr traf König Albert von Sachsen ein, von dem Publikum achtungsvoll empfangen und nahm bei dem Landeshauptmann von Seydewitz im Ständehause Wohnung. Er erschien in der Festaufführung erst nach Aufführung der Ouverture zum Paulus und dem Vortrage des Offertoriums „Venite populi!" von Mozart, weshalb der Beginn der Christusaufführung sich verzögerte. Die Wirkung des Christus war eine so gewaltige, dass das Publikum, welches gewohnt ist, bei kirchlicher Musik sich aller Beifallsäusserungen zu enthalten, nach Schluss des zweiten Theiles — an dem allerdings der herrliche Choral „Mein Jesus stirbt, die Felsen beben," und namentlich dessen zweite von der vierstimmigen Fuge: „Wer wird den Tag seiner Zukunft bestehen!" begleitete Strophe nach der vollendet schönen instrumentalen Tonmalerei einen erschütternden Eindruck macht — stürmisch nach dem Komponisten rief, der, bescheiden unter die Zuhörer gemischt, der Aufführung beiwohnte. Von Neuem erbrauste der Beifall, als ihm Fräulein Schmidtlein aus Berlin, die als Solistin die Altpartien sang, einen Lorbeerkranz aufsetzte. Unmittelbar darauf verliess der König von Sachsen seine Loge und stieg in den Zuhörerraum hinunter, um dem Komponisten wie dem Dirigenten seine Anerkennung persönlich auszudrücken. Auch Kammersänger Hr. Betz, der die Parthie des Christus sang, erhielt am Schlusse seines Gesanges Zeichen des Beifalls, wie denn sein Vortrag allgemeine Begeisterung erregte. Bei der Aufführung des Christus war der Zuhöreraum gefüllt, auch die Generalprobe hatte ein zahlreiches Publikum herbeigezogen.

Auf den Wunsch des Königs waren Musikdirector Deppe und Prof. Fr. Kiel am Sonntag Abend zur Soirée bei dem Landeshauptmann von Seydewitz im Ständehause zugezogen. Nach dem grossen Zapfenstreiche wurde dem Könige von den Musikkapellen des 19. Infanterie-Regiments und des 5. Jägerbattaillons noch eine einstündige Serenade gebracht, bei der eine Anzahl von Soldaten mit Fackeln leuchteten.

Montag um 10 Uhr begab sich der König nach der Musikhalle, wo die Generalprobe zu der neunten Symphonie Beethovens mit den Chören und dem Finale „Jubeltöne" aus der Euryanthe stattfand und nun auf Wunsch des Königs vorher auch noch die neueste Symphonie des Grafen Hochberg ausgeführt wurde, so dass die Probe erst gegen 1 Uhr — sie hatte um 8 begonnen — ihren Abschluss fand. Vor seiner Abreise liess der König dem Landeshauptmann von Seydewitz, dessen Gastfreundschaft er genossen hatte, das Comthurkreuz des Albrechtsordens, und dem Oberbürgermeister Gobbin das Ritterkreuz überreichen und kehrte dann nach Pillnitz zurück, wo ihm Abends seine Hofkapelle und das Opernpersonal des Hoftheaters eine Serenade darbringen wollte. Die zweite Festaufführung brachte die Gluck'sche Ouverture mit R. Wagner'schem Schlusse; sodann sang Kammersänger Riese die Mehul'sche Arie „Ach, mir lächelt umsonst"; dann folgte Rubinstein's „Nixe", in der das Harfenspiel F. Hummel's das Hauptinteresse erweckte, und nach der von Betz meiserhaft gesungenen Arie des Lysiart, das reizende Finale aus Euryanthe „Jubeltöne, Heldensöhne" in dem Fr. Wilt, Frl. Schmidtein, Hr. Betz und Hr. Riese mitwirkten. Der wunderbar schönen Wiedergabe der Schlussstrophe durch Fr. Wilt, deren Koloratur noch jetzt tadellos und deren Organ sich Schmelz genug bewahrt hat, um die Zuhörer zu enthusiasmiren, folgte stürmischer Beifall, der auch dem exakten Zusammenwirken aller Mitwirkenden und besonders auch ihrer Partner galt. Die IX. Sinfonie L. v. Beethoven's schloss die Feier dieses Tages, brillant unter Mitwirkung der bereits genannten vier Solokräfte executirt. Abends fand in dem Garten der Stadt Prag ein Konzert der Militärkapelle und ein Feuerwerk statt, welches das Lokalkomité veranstaltet hatte. Die fast übermässigen Anstrengungen des Tages, unter denen namentlich das

Orchester zu leiden gehabt hatte, hielten die Orchestermitglieder von dem Abendfeste fern.

Am Dinstag wurde das Fest mit dem üblichen Künstlerkonzert geschlossen, das eine Fülle von Genüssen bot. Eine Symphonie C-dur vom Grafen Hochberg, dem Stifter und Patron der schlesischen Musikfeste, eröffnete dasselbe, eine hübsch instrumentirte gefällige Komposition, die namentlich im Rondo ansprach. Die Ausführung derselben bietet keine Schwierigkeiten und das Orchester machte sich begreiflicherweise ein besonderes Vergnügen daraus, das Werk des kunstliebenden Grafen seinen Intentionen gemäss zu Gehör zu bringen. Das Publikum, an diesem Tage in sehr animirter Stimmung, kargte weder hier, noch später mit Beifallsbezeugungen. Lorbeerkränze mit und ohne seidene Kissen, Bouquets und ein Blumenregen, der bei einzelnen Lieblingen kein Ende nehmen wollte, wandelten den vorderen Theil des Podiums in einen Garten um. Von Werken schlesischer Komponisten kamen noch R. Fleischer's in Görlitz preisgekrönter sechsstimmiger Chor „Adoramus", und W. Klingenberg's in Görlitz „Ave Regina" für Solo, Chor und Orchester unter der Direktion ihrer Komponisten zur Aufführung. Das Sextett aus Don Juan, besetzt mit Fräulein Schmidtlein (Elvira), Frau Wilt (Donna Anna), Frl. Hainsch (Zerline), Hr. Riese (Ottavio), Hr. Betz (Leporello), Hr. Hildach (Masetto) wurde brillant ausgeführt. Herr Betz sang auch noch das Duett „Der Herr ist der starke Held" aus Händel's „Israel in Egypten" mit Hrn. Hildach, das zwischen den Liedern moderner Komposition einen etwas zopfigen Eindruck machte und riss dann durch den Vortrag von Schubert's „Wanderer" das Publikum zu endlosem Beifall hin. Als er nach dem Vortrage von Geibel's „So halt ich endlich dich umfangen", das Graf Hochberg recht ansprechend componirt hat, das Podium verlassen wollte, wurde ihm das durch ein Blumenbombardement unmöglich gemacht, und er wurde erst dann freigelassen, als er das Lied da capo sang. Auch Fräulein Schmidtlein, welche Schumann's „Blondels Lied" und „Widmung" sehr ansprechend vortrug, ward mit Beifall so überschüttet, dass sie noch Schubert's „An die Musik" zugab. Kammersänger Riese aus Dresden sang vier Lieder, „Wenn Du Dein Haupt zur Brust mir neigst" von Fr. Wüllner und „Stille Sicherheit" und „Es hat die Rose sich beklagt" von Robert Franz und „Du wundersüsses Kind" von Th. Kirchner. Konzertmeister Lauterbach aus Dresden spielte Beethoven's Violinkonzert und eine Violinromanze von Ries; und Frau Wilt sang aus R. Wagner's Tannhäuser die Scene: „Dich theure Halle," mit durch das fortwährende Tremoliren einigermassen beeinträchtigter, dagegen Recitativ und Arie aus Fidelio mit mächtiger Wirkung. Darauf bestieg Prinz Reuss die Tribüne und verlas eine Ergebenheitsadresse an den Kaiser, die telegraphisch nach Berlin abgesandt wurde. Ein dreifaches Hoch auf den Kaiser erschallte und unmittelbar darauf brauste Händel's Halleluja durch die weiten Räume; damit war das Fest zu seinem Schlusse gelangt.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Professor Dr. Ferdinand Hiller in Köln ist von der Societé des compositeurs de musique in Paris zum korrespondirenden und Herr Dr. W. Langhans hier von der Königl. Akademie der Musik zu Florenz zum Ehren-Mitglied ernannt worden.

— Herrn Hofkapellmeister Schuch in Dresden ist der Albrechtsorden erster Klasse, den Herren Professoren Neumann, Servais und Herrn Riga in Brüssel das Ritterkreuz des belgischen Leopoldsordens, dem Komponisten und Pianisten Magnus in Paris der portugiesische Christusorden, sowie dem Musikdirektor L. Deppe vom König Albert von Sachsen der Albrechtsorden verliehen worden.

— Am Sonntag, den 23. d. M. starb im hiesigen Augusta-Hospital nach langen Leiden Anton Deprosse. Er war am 18. Mai 1838 in München geboren und hat sich vornehmlich durch ein Oratorium „Die Salbung Davids" und eine Reihe fein empfundener poesievoller Lieder vortheilhaft bekannt gemacht. Als Gesanglehrer war er längere Zeit bei den Prinzessinnen Marie und Elisabeth thätig. Auch Hr. Schott, jetzt einer der ersten Heldentenore der deutschen Oper, ist sein Schüler.

— Der Pianist Paul v. Schlözer hat einen ehrenvollen Ruf als Professor am Konservatorium zu Petersburg erhalten und angenommen.

— Eine Anzahl Mitglieder des hiesigen Wagner-Vereins beabsichtigt, den Antrag zu stellen, die vom Vereine bisher den „Bayreuther Blättern" gewährte Unterstützung zu entziehen. Anlass zu diesem Vorgehen gaben die von Richard Wagner verfassten Artikel „Was ist deutsch?" und ein offener Brief des ehemaligen Handelskammer-Sekretärs Konstantin Frantz. Die Berliner Mitglieder des Wagner-Vereins wollen es nicht ruhig hinnehmen, dass das Organ, welches bestimmt ist, Zwecken der Tonkunst und specieller der Verallgemeinerung des Verständnisses für Wagner's Schöpfungen zu dienen, zum Tummelplatz für politische Tendenzmacherei und konfessionelle Hetzereien herabsinke. In Folge der genannten polemischen Artikel sind auch beim hiesigen Wagner-Verein mehrfache Austrittserklärungen angemeldet worden. Berl. Fr.-Bl. u. D. M.-Ztg.

Anmerk. d. Red. Die „Allgemeine Deutsche Musikzeitung", Red. Herr W. Tappert, nennt diese Darstellung des Sachverhalts „verlogen". Wer hat Recht?

— Am Sonnabend Abend fand im Konzertsaale des Schauspielhauses vor den geladenen Hörern eine dramatisch-musikalische Abendunterhaltung der Hochschule für Musik statt. Zur Aufführung gelangte die Ouverture zum Freischütz, sowie Arie, Duett und Terzett aus dem zweiten Akt derselben Oper, und

zwei Akte des Figaro. Sänger und Sängerinnen waren die Schüler des Professor Engel, der die Theaterklasse der Hochschule leitet, und der durch das, was hier geleistet wurde, abermals den Beweis für seine hervorragende Lehrbefähigung, seinen feinen ästhetischen Sinn gab. Unter den Leistungen waren am hervortretendsten die von Fräulein Friedmann (Aennchen und Susanne), welche mit einer frischen, klangvollen Stimme geläufige Koloratur und degagirtes Spiel verband, von Fräulein Lilie (Agathe und Gräfin), deren sonores Organ sich namentlich im Freischütz zu entfalten Gelegenheit hatte, von den Herren der Figaro des Herrn Fleischer. Das Orchester unter Professor Joachims Leitung leistete wie gewöhnlich Vortreffliches.

— Am 2. Juli 1778 starb zu Ermenonville bei Paris Jean Jaques Rousseau, der berühmte Verfasser des „Émile“ der „Confessions“, der „Nouvelle Héloise“, der „Lettres sur la musique française“ des „Dictionnaire de musique“ und andrer Werke von höchster Bedeutung für die Entwickelung der Kunst, des Erziehungs- und Staatswesens. Auch eine kleine Oper: „Le devin du village“ und ein Melodrama „Pygmalion“ komponirte er, von denen besonders die erste so grossen Beifall fand, dass Ludwig XV. ihm eine Pension anbieten liess, welche er aber ausschlug. Der hundertjährige Todestag des Philosophen und Musikers wurde am 2. Juli in vielen Städten Frankreichs sowie in Genf festlich begangen.

Düsseldorf. Die Pianohandlung A. G. Höhle in Barmen hatte bei Gelegenheit des Musikfestes hierselbst eines der Pianinos mit Transponirungs-Apparat neuester Konstruktion (wodurch sich jede Komposition auf mechanischem Wege um $^1/_2$ bis $^6/_2$ Töne höher oder tiefer transponiren lässt) aufgestellt. Die sinnreiche Wagner'sche Tonart-Versetzungsvorrichtung interessirte viele Musikautoritäten, namentlich die Gesangsolisten, aufs lebhafteste, und wurde der Erfindung, sowie auch dem in allen Lagen edlen flügelartigen Ton des betreffenden Pianinos allseitig das grösste Lob gespendet.

Erfurt. Herr Albert Hahn (Königsberg) erläuterte gelegentlich des Musikertages vor einem zahlreich versammelten Zuhörerkreise das Wesen der chromatischen Klaviatur und gab durch Vortrag zweier Stücke von Tappert und Lessmann praktische Belege für die Handhabung der chromatischen Klaviatur.

— Der junge Komponist Herr J. Selmer aus Christiania wurde nach der Ausführung seines Orchesterwerkes „Nordischer Festzug“ im 6. Konzert des Erfurter Festes zu Sr. Kgl. Hoheit dem Grossherzoge von Weimar in die Loge befohlen und durch schmeichelhafte Worte zu fernerer Thätigkeit ermuntert.

— Der Kgl. Musikdirektor Herrmann Hauer hat eine Schulgesangmethode nach mehr denn zwanzigjährigem Forschen und Prüfen festgestellt und in 20 Tafeln nebst zwei Heften herausgegeben, welche bereits an vielen Stellen Aufsehen erregt hat. Dieselbe wurde von dem Vorsitzenden des Musikertages Herrn Prof. Dr. Alsleben in der zweiten Sitzung als diejenige Methode bezeichnet, welche nach seiner Ueberzeugung alle Bedingungen erfüllt, welche für die Gewährleistung eines wirklich heilbringenden der geistigen Entwicklung des Schülers von der untersten bis zur höchsten Stufe der Schule in logischer Weise Rechnung tragenden Gesangunterrichtes erforderlich sind. Gelegentlich werden wir über diesen so tief eingreifenden Gegenstand Ausführlicheres berichten.

Magdeburg. Dem Theatermusiker Hrn. Wilhelm Kaiser ist es gelungen, ein von kompetenter Seite anerkanntes, nach Tonwellen und Akustik genau berechnetes, praktisch auseinandernehmbares Musikorchester zu konstruiren. Der äussere Mantel und die Wölbung bestehen aus leichter Eisenkonstruktion. Man kann das Werk in kurzer Zeit vom Garten zum Saale schaffen.

Paris. Das letzte Ballfest bei dem Minister des öffentlichen Unterrichts und der schönen Künste hatte eine besondere tanzgeschichtliche Bedeutung. Auf Veranlassung des Ministers nämlich führten Herren und Damen des Ballet-Corps der grossen Oper verschiedene Tänze des 16. Jahrhunderts auf und zwar die Volte, die Pavane, die Gavotte, die Chacone, das Rigodon und die Masette. Die Volte entnimmt ihre Figuren einem noch älteren, bis in das 15. Jahrhundert zurückreichenden und namentlich in Italien üblichem Tanze, der Gaillarde, welcher, wie schon das Wort gai, gaité, gaillard, heiter, lustig, ausgelassen, besagt, in seinen rhythmischen Bewegungen der Ausdruck der Fröhlichkeit und der heiteren Laune war und beim Schwenken, Drehen und selbst Emporheben der Tänzerinnen eine gewisse Körperkraft der Tänzer erforderte. Die Gaillarde war daher vornämlich ein Volks- und Nationaltanz in Italien und in Frankreich, etwa wie der heutige Czardas in Ungarn. Anders verhielt es sich mit der Pavane, welche, vermöge der ruhigen, abgemessenen, graziösen und stolzen Bewegungen, fast nur rhythmischen Gangarten, besonders an den Höfen beliebt war. Eine solche Pavane hat z. B. Chevignard in dem vortrefflichen Gemälde, „Die Hochzeit des Königs von Navarra (nachmaligen Henry IV. von Frankreich) mit der Prinzess Margarethe von Valois“, Tochter Henry II. und der Catarina von Medici, bildlich verewigt. Es sind auf diesem historsch-interessanten, schon durch seine vielen geschichtlich hochbedeutsamen Portraits, sowie durch die Mannichfaltigkeit der prächtigen Herren- und Damen-Kostüme sehr anziehende Gemälde, vier tanzende Paare dargestellt, welche ihre graziöse, stolze, bis auf die geringste Bewegung rhythmisch abgemessene, Tanzpromenade vor den auf Thronsesseln sitzenden Majestäten, Catharina von Medici und Charles IX., aufführen. Natürlich entspricht auch die Musik dem ruhigen, ernsten, feierlichen Wesen des Tanzes, gerade so wie dieser in seinem strengen, gehaltenen Rhythmus dem Geist und Wesen der Musik, welche eher melancholisch als heiter stimmt, aber sehr charakteristisch ist und fast ergreifend wirkt. Dass die Pavane, nach Tanz und Musik, nicht rasch, rauschend und heiter sein konnte, geht schon daraus hervor, dass der finstere, nie lachende Philipp II. ein Verehrer derselben war, natürlich nicht als Tänzer, sondern nur als Zuschauer. Hinsichtlich der Instrumentalbegleitung will ich noch beifügen, dass dieselbe nur aus Streichinstrumenten, Mandolinen, Flöten und Clarinetten bestand. Die Tänzer Cavaliere, Fürsten

und Könige, legten bei der Pavane ihre langen, mit den prachtvollsten und kunstreichsten Gefässen geschmückten, Degen nicht ab und hielten ihr rundes, mit den köstlichsten Agraffen aus Gold, Email und Edelgestein und mit gekräuselten Straussfedern prunkendes, Hütchen in der rechten Hand. Aus diesen Gründen wurde die Pavane im 16. Jahrhundert kurzweg „le Grand-bal" genannt. Wie die Fürsten und hohen Cavaliere ihre Degen und kurzen, radförmigen, weitabstehenden Schultermäntelchen aus den prächtigsten und schwersten Sammetstoffen bei der Pavane beibehielten, so die höchten Richter und Rathsherren ihre weiten, langen und faltigen Amtstrachten. Alles dieses erforderte eine grosse Sicherheit in den Bewegungen und überhaupt eine ruhige, feierliche, majestätische Haltung. Dass Italien das Mutterland der Pavane ist, geht aus dem Namen hervor, Paduana (von Padua), Pauana, Pavana. Zu der Pavane also gehört ein „grosses", künstlerisch imponirendes, prachtvolles Herren- und Damenkostüm, wenn sie einen grossen, feierlichen, majestätischen Eindruck machen soll, wie das Chevignard so trefflich schildert. Beiläufig sei noch bemerkt, dass, nach (Mitte 16 Jahrhunderts) mir bekannten Oelgemälden die Musiker alle ganz gleich gekleidet waren, von der weissen kleinen Halskrause an bis zur Sohle, selbst mit Einschluss der Schuhe, nämlich in hellbraunes Tuch, natürlich ganz nach der Mode und Tracht der Zeit. Die Gavotte ist der bekannteste dieser Tänze, welcher sich bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts, also noch unter Louis XVI. erhalten hat. Die Chacone, ebenfalls aus Italien stammend, wie schon das Wort Ciacona beweist, von cieco (blind), aus dem Lateinischen caecus, war in ihren rhythmischen Bewegungen sehr willkürlich und individuell und konnte beliebig in die Länge gezogen werden, wie die begleitende Musik. Das Rigodon war mehr Volkstanz, lebhaft, lustig, sehr einfach, d. h. man duckte sich nieder mit ausgespreitzten Beinen und sprang rasch wieder in die Höhe. Die Masette endlich war im Wesentlichen ein rasches Sichdrehen bei lebhaften Bewegungen, besonders mit den Armen. Die musikalische Begleitung bestand im Tambourinspiel, theils von den Tanzenden, theils von einzelnen Zuschauern ausgeführt. Dieses ein kurzer, gelegentlicher Beitrag zur Geschichte der Choreographie des 16. Jahrhunderts, zu welchem kurzen Beitrage die sehr glückliche Idee des Kunstministers eine gewiss allseitig willkommene Veranlassung gegeben hat.

Antworten.

Herrn **Steinle** in **San Francisko.** Für die unserm Blatte abermals kundgegebene freundliche Theilnahme danken wir herzlich. Eine englische Ausgabe unsrer Zeitschrift aber, von der Sie sich Förderliches für Hebung des Musikunterrichts in Amerika versprechen, dürfte uns zu grosse Opfer auferlegen, da die Uebertragung gewiss so viele, vielleicht noch mehr Kosten verursachen würde als die deutsche Ausgabe, und sich ausserdem sehr schwer Jemand finden liesse, der, tüchtiger Musiker und beider Sprachen mächtig, eine gute Uebertragung veranstalten könnte.

Herrn **Fr. Tewes** in **Pyrmont.** In beiden Fällen kann sowohl mit der Hauptnote als mit der darüberliegenden Hülfsnote begonnen werden. Die doppelte, scheinbar inkonsequente Bezeichnung, hat keinen anderen Zweck, als dass beide Arten geübt werden sollen.

In welchen Fällen der Triller mit der Hauptnote, oder mit der Hülfsnote von oben oder unten beginnen muss, darüber lassen sich feste Regeln nicht aufstellen, der Geschmack des Ausführenden muss da den Ausschlag geben. Wir bringen demnächst einen längeren Aufsatz über diesen Gegenstand.

Anzeigen.

☞ **Für die neu hinzugetretenen Abonnenten** sind noch einige Exemplare des II. Quartals dieses Bl. durch die Post oder den Buchhandel für M. 1,50 oder direct von der Expedition für 1,75 incl. Porto zu haben. Das I. Quartal ist gänzlich vergriffen. D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 15. **Berlin, 1. August** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die zweckmässige Wahl von Musikstücken für den Unterricht.

Von **Wilhelm Gibelius.**

Dass in diesem Blatte eine stehende Rubrik für stufenweis geordnete, gediegene Musikstücke eröffnet wurde, muss im Interesse vieler Lehrer, ja des ganzen klavierspielenden Publikums dankbar anerkannt werden, und wird ohne Zweifel von tiefgreifender Wirkung sein.

Dürfte sich somit auf die Frage: was sollen wir spielen lassen, von massgebender Seite stets eine allgemein belehrende und rathende Antwort finden, so erübrigt es nur noch, für die engere Wahl zum Wohle der einzelnen Schüler-Persönlichkeit einige Fingerzeige zu geben.

Die folgenden Zeilen haben den Zweck, zur Klärung der Ansichten darüber ein Scherflein beizutragen und sollten ausschliesslich in diesem Sinne beurtheilt werden, da der Raum schon eine erschöpfende Darstellung nicht gestattet.

Halten wir Umschau unter dem Material, welches vorliegt, und wiederum unter den Kräften, über die wir verfügen können, so finden sich zunächst zwei Faktoren, mit welchen wir zu rechnen haben: Der Inhalt oder die musikalische Richtung und die technische Schwierigkeit.

Bleiben wir bei dem Ersteren!

Da möchte doch jeder Klavierlehrer beherzigen, dass es nicht gut thut, dem Schüler eine bestimmte Richtung aufzuzwingen, die für ihn nicht passt.

Am meisten fehlen dagegen die „Klassischen", welche einen Jeden, seien Talent, Geistesrichtung oder Character auch noch so verschieden, durchaus an den alten Meistern grossziehen wollen; die ihn ohne viel Federlesens, wenn er eben die nöthige technische Fertigkeit erlangt, mit einer endlosen Reihe von Sonaten — ohne Auswahl! — von Clementi, Haydn oder Mozart beglücken.

Handelt der Lehrer aus Ueberzeugungstreue, ein hohes Ideal im Herzen, so ist es da, wenn auch nicht immer praktisch, doch achtungswerth.

Nun aber trifft es sich leider oft, dass nicht innerer Drang die Triebfeder seiner Handlungsweise ist, — sondern, — und Fräulein X oder Herr N mögen mir nicht übel nehmen, dass ich ihr Geheimniss ausplaudere, — Abneigung gegen alles Neuere.

Selbst vielleicht musikalisch einseitig erzogen, sind sie zu bequem, sich die moderne Technik anzueignen, oder die moderne Ausdrucksweise ist ihnen fremd, oder es fehlt ihnen an Literaturkenntniss, und da stecken sie sich wohl hinter eine vornehme Geringschätzung, um ihre Schwäche zu bemänteln.

Aber es rächt sich immer, schon durch die todte Art und Weise, wie sie die klassische Musik abspielen lassen, denn wer gar nicht in der Gegenwart lebt, wird auch kein wahres Leben in die Vergangenheit bringen können.

Bequemen sie sich einmal zu einer Konzession, so lassen sie, unbekannt mit den besseren Erzeugnissen, gar häufig das Allergewöhnlichste, wie es ihnen zufällig aufstösst, spielen, und schütten so das Kind mit dem Bade aus.

Der Lehrer soll das Höchste anstreben, er sei aber zunächst Mensch, und zeige sich dem Schüler menschlich gut; er erforsche

seine Neigungen, knüpfe an diese an und leite ihn allmählig, unter steter Berücksichtigung seiner Eigenthümlichkeit, bis zu der Stufe, welche zu erreichen, ihm seine Fähigkeiten überhaupt gestatten.

Milde lässt sich auch da gar wohl mit Strenge paaren!

Wem solche menschliche Rücksichten fremd sind, nun, dem sei sein eigener Vortheil Triebfeder zu verständigem Handeln. Jeder Lehrer wohl hat den Wunsch, dass sein Schüler recht tüchtige Fortschritte mache, und es kann nicht oft genug betont werden, dass nur zeitweiliger Wechsel die zum guten Weiterkommen nöthige Anregung bringt und die Kräfte frisch erhält.

Der Schüler wird dankbar sein, wenn ihm der Lehrer auch einmal etwas zu Gute thut; er wird ihm weit williger, auf mühevollem Wege folgen, als wenn er in ihm nur die starre Verkörperung einer abstrakten Idee sieht.

Ausserdem soll vorgespielt sein; der Schüler bedarf der Anerkennung in kleineren oder grösseren Kreisen und kann des Beifalls nicht entbehren, der seinen Eifer auf's Neue anspornt. Dazu aber sind klassische Sachen nicht immer geeignet.

Endlich bedenke man, dass das gute Spiel guter moderner Stücke eine Vortragsfähigkeit und Feinheit erzielt, welche den klassischen Kompositionen zu Gute kommen, und die manche altmodische Sätze, z. B. von Haydn, unbedingt erfordern, wenn sie heute noch geniessbar sein sollen.

Es gehört oft Ueberwindung von Seiten des Lehrers dazu, sich so den Verhältnissen anzupassen, grosse Ueberwindung. Aber, wir verlangen vom Schüler, dass er sich mit Sachen abmüht, die ihm langweilig, ja oft zuwider sind, und wollen selbst von Entsagung nichts wissen?

Seien wir gerecht! Wir sind ja die Vernünftigeren.

Leider sind die materiellen Verhältnisse vieler Lehrer derart, dass er in Kreisen, wo „les cloches du monastère“ und „das Gebet der Jungfrau“ das Wort führen, an wirklichen Schund anknüpfen muss.

Trifft es sich so, dann lasse er von dem Oberflächlichen das relativ Beste spielen, sorge dafür, dass der sentimentale Ausdruck nicht überwiege, und dass die Passagen, so hübsch schattirt und lebensvoll vorgetragen werden, als es des Schülers Geschick überhaupt erlaubt.

Inzwischen bemühe er sich, die Technik zu steigern und gehe von der schlechten Salonmusik zur guten über.

Namen, wie Heller, Kullak, Henselt, Chopin, Schulhoff, auch Liszt mit einzelnen Stücken, gehören nebst noch anderen dahin, und sind vom besten Klang.

Dann schliessen sich frische wohlklingende Stücke im strengeren Styl von Hummel, Moscheles, Dusseck, alles natürlich unter sorgfältiger Berücksichtigung der technischen Schwierigkeit, oder Mendelsohn, ein Neuerer in klassischer Form.

Ist man endlich zu den eigentlichen Klassikern gekommen, so sichte man auch unter ihren Erzeugnissen und sondere das Frische, Lebensvolle vom unläugbar Zopfigen und Veralteten.

Es ist nicht alles monumental, was die alten Herren geschrieben, und es bedarf namentlich Haydn, wie auch Clementi sorgfältiger Auswahl.

Von Beethoven, der schon eine verhältnissmässig hoch ausgebildete, solide Technik verlangt, bieten sich, ausser den Rondos und Variationen, zuerst diejenigen Sonaten, welche sich unmittelbar an Haydn und Mozart anlehnen, auch op. 13, 14, 22, 31 g-dur, es-dur, und von diesen geht der Weg zu den Kompositionen, für welche zugleich geistige Reife und eine gewisse Lebenserfahrung nothwendige Vorbedingungen sind; als op. 10 d-dur, op. 31 d-moll, op. 57 f-moll: Dass Chopin und Schumann — nicht zu früh! — an passender Stelle einzureihen sind, versteht sich von selbst.

Sollte der Lehrer auf halbem Wege stehen bleiben müssen, so erachte er darum sein Wirken nicht für verfehlt! Es giebt der Stufen zum Parnass viele, und der wahren Kunst frommt es mehr, auf niederer Stufe etwas Tüchtiges zu liefern, als auf höherer ein kaltes Machwerk, ohne Antheil des Gemüthes beim Lernenden, ihm zur Last und Qual.

Bei vielen Schülern bedarf es solcher Umwege nicht. Für sie ist, wenn es Anfänger sind, die Stufenfolge maassgebend, welche L. Köhler in seinem Aufsatze über Elementar-Unterricht, siehe No. 1, 2, 3 und 4 dieser Zeitschrift, vorgezeichnet hat, oder sie zeigen, als schon Vorgeschrittene, unmittelbares Verständniss für klassische Schöpfungen.

Ja, es sind glücklicher Weise die Fälle nicht selten, dass ein sinniges Gemüth die Ruhe und Anmuth der Alten, dem aufgeregten Wellenschlage des modernen Musiklebens vorzieht. Aber auch da sei man nicht exklusiv! Köhler's Führer durch den Klavierunterricht und E. Breslaur's technische Grundlage des Klavierspiels am Schluss geben ein Beispiel, wie Altes und Neues zu mischen ist; sie können nicht warm genug empfohlen werden.

Wenn die Heroen der Komposition Tänze und Salonmusik (denn was waren manche Variationen Beethovens für ihre Zeit anders?) geschrieben; wenn die Koryphäen des Spieles, Clara Schumann, Rubinstein, Hans v. Bülow in ihre Programme, neben klassischen Konzertstücken, neue Kleinigkeiten aufnehmen,

so dürfen unsere Dilettanten und Musikschüler sich gütigst herablassen, ihrem Beispiele zu folgen.

Der Einwand vieler Lehrer, dass man der neuen Sachen beim Ueben leichter überdrüssig würde als der alten, ist an sich nicht stichhaltig. Können wir doch eine oberflächliche, passagenreiche Etüde, meinetwegen von Czerny, länger üben, als eine Nocturne von Chopin, ein Lied ohne Worte von Mendelssohn, ja als manches Adagio von Beethoven, in denen eine weiche Stimmung vorherrscht, und steht jene darum höher? Ja, wenn man an einer Polonaise, einem Walzer monatelang studiren muss! Dann steht es allerdings schlimm, aber das beweist nur, dass verkehrt geübt wurde, oder dass der Schüler technisch noch nicht reif dafür war. —

Das führt denn auch direkt auf unsere zweite Frage und die Regel, dass im Allgemeinen die zu spielenden Stücke technisch unter dem Schwierigkeits-Niveau des vom Schüler zuletzt gespielten Stückes stehen sollen.

Wo das nicht der Fall ist, da ist keine Abrundung, kein geistiges Durchdringen des Stoffes möglich; da kann sich die Fantasie des Spielers nie frei bewegen, und wird nie die Sicherheit und Keckheit erzeugt, welche zum Vortrag vor Zuhörern unbedingt erforderlich ist.

Wie will der auch die innere oder äussere Schönheit eines Stückes zur Geltung bringen können, der seine ganze Kraft auf Erfüllung mechanischer und technischer Vorbedingungen richten muss?

Das rastlose Drängen nach Vorwärts, ohne Ruhepunkt, ohne Umschau, hat nothwendiger Weise Versteifung der Technik, harten, forcirten Anschlag zur Folge, und ist auf die Dauer dem Fortschritte technisch und musikalisch durchaus nachtheilig. Bei Schwerlernenden sollte jene Regel durchweg beobachtet, und nur in ganz besondern, durch die Verhältnisse bedingten Fällen eine Ausnahme gemacht werden. Mit Talentvollen darf man indess schon häufiger einen Sprung wagen, namentlich da, wo äussere Verhältnisse zugleich ein Stachel zu grösserer Anstrengung werden.

Dann ist der Erfolg oft ganz überraschend!

Der theilnehmende Lehrer wird solche Fälle, wie eine Prüfung, ein Familienfest, ein besonders lebhafter Wunsch des Schülers oder Rivalität mit anderen, schon herausfinden können.

Wie kommt es aber, dass so oft dagegen gefehlt wird?

Manchmal sind es die Eltern, die nicht erwarten können, bis ihr Söhnchen oder Töchterchen alle die schweren Sachen spielt, welche von diesem oder jenem, wohl gar von reisenden Virtuosen vorgetragen wurden.

Auch treffen wohl junge Lehrer, zumal bei Anfängern, trotz guten Willens nicht das Richtige, weil ihnen eben der rechte Maassstab abgeht, für das, was relativ leicht oder schwer ist.

Meist tragen aber jene Lehrer die Schuld, deren ruheloser Ehrgeiz der natürlichen Entwicklung ungeduldig vorgreift, und die wohl meinen, der Natur Gewalt anthun zu können, die mit den Titeln der Stücke, welche ihre Schüler spielen, glänzen wollen, nicht mit den Leistungen.

Die Natur aber fordert stets ihr Recht, und über kurz oder lang müssen jene einsehen, — zu ihrem und der Schüler Schaden, aber leider oft zu spät — dass sie den falschen Weg betreten.

Daher die ewige Klage, dass die Schüler nicht vorspielen können, weil sie kein Stück völlig beherrschen, weil sie bei der steten Unvollkommenheit ihrer Leistungen das Vertrauen zu sich selbst verlieren.

Wie soll das auch unter erschwerenden Umständen gut gerathen, was sie im Studirzimmer kaum oder nur mit unsäglicher Mühe fertig gebracht!

Also das eigene Interesse des Lehrers fordert Besonnenheit und Geduld. Der Zwang, welchen er sich auferlegt, lohnt sich reichlich, und er wird bald die Erfahrung machen, dass von zwei gleich begabten Schülern, von denen der eine nur relativ schwere Sachen übt, der andere in angedeuteter Weise geleitet wird, dieser nicht allein musikalisch schneller reift, sondern auch technisch jenen bald eingeholt hat.

Vergesse er doch nie, welch' fördernden und mächtig anregenden Einfluss das Gefühl des sichern Gelingens, das Behagen an der eigenen Leistung auf den Schüler ausübt, und wie nachtheilig der ewige Kampf mit dem Stoffe, der unvermeidliche Zweifel an der eigenen Fähigkeit auf ihn wirken muss.

Aus dem Gesagten erhellt ganz von selbst, dass die Forderung grösserer Technik um so strenger betont werden muss, je reicher der Inhalt des Stückes, je schwieriger die Auffassung ist.

Namentlich gilt dies von Beethoven's Sonaten und von Schumann's Kompositionen, doch auch von allen andern, die einen besonders feinsinnigen, geistreichen Vortrag erfordern. (Chopin.)

Doch nicht allein Stillstand und Umschau, auch vorübergehendes Zurückgreifen auf einen früheren Standpunkt wird nothwendig, um einzelne Sachen besonders schön zu erlernen, zum vom Blatt spielen, namentlich aber zur Wiederholung schon einmal gelernter Stücke, die etwa nicht völlig überwunden waren und zurückgelegt wurden, um augenblicklichem Ueberdruss vorzubeugen, endlich zur Bereicherung der Literaturkenntniss.

Schüler, die früher schlechten Unterricht

gehabt, sollten eigentlich als Anfänger betrachtet und demgemäss behandelt werden. Wo das der Verhältnisse wegen nicht geht; da müssen sie längere Zeit hindurch nur leichte, einfache Sachen vornehmen, bis die bösen Gewohnheiten des Anschlags, des Fingersatzes u. s. w. gründlich ausgerottet sind.

Der Lehrer muss eben sehen, was für jeden Schüler passt, und er muss wissen, was er von ihm fordern kann, damit das Ziel, jede in ihrer Art gute Musik möglichst schön vorzutragen, in kürzester Zeit erreicht wird.

Eine Anregung zum Nachdenken darüber sollten diese Zeilen geben. Wohl dem Verfasser, wenn ihm die Besseren zustimmen und sie dem Einen oder Anderen zum Nutzen gereichen.

Musik-Aufführungen.

Delft. Zur Feier des 30jährigen Bestehens des hiesigen Polytechnikums veranstalteten die Studenten ein Fest, welches in ununterbrochener Folge acht Tage währte. An zwei Abenden fanden bemerkenswerthe Musikaufführungen in der neu erbauten ungegefähr 2000 Personen fassenden Musikhalle statt. Am ersten Abend gelangten Haydn's Jahreszeiten zur Aufführung. Chor und Orchester hatten sich sehr zahlreich zu gemeinsamem Thun und zum Ruhm unseres Altmeisters Haydn versammelt und boten durch ihre Vollzähligkeit einen imposanten Anblick dar. Dem 100 Stimmen starken Frauenchor war in etwa 30 Tenören und 50 Bässen ein respektables Gegengewicht gestellt. Wir wollen gleich vorausschicken, dass die Klangwirkung vollkommen der Grösse des Chors entsprach und durch Wohllaut und Kraft das Ohr der Hörer erfreute. Die Akustik des Saales war, trotz der Grösse desselben, eine recht günstige und besonders die Solostimmen kamen ganz vorzüglich zur Geltung. — Wir kennen kaum ein Werk der klassischen Zeit, welches sich in dem Grade der allgemeinen, ungetheilten Sympathie zu erfreuen hätte, wie gerade die Jahreszeiten. Das liebliche Bild in musikalischem Gewande, welches Haydn so treu nach der Natur zeichnete, hat ebenso unvergänglichen Reiz wie das Original, die Natur selber und dürfte sich noch in späteren Zeiten derselben wohlverdienten Anerkennung erfreuen und nach wie vor den Hörer entzücken. Dem Chor und dem Orchester merkten wir an, dass sie mit ganzer Seele bei der Sache waren, auch fanden wir in der geschmackvollen und feinen Nüancirung die Resultate vieler und gewissenhafter Proben und den Beweis, dass der greise Dirigent des Vereins, Herr Musikdirektor Boers nicht nur mit sicherer Hand den Stab zu führen und die Massen von Chor und Orchester zu beherrschen versteht, sondern auch in hohem Grade befähigt ist, die Detailarbeit gewissenhaften Einstudirens auszuführen. Den besten Lohn, der ihm dafür werden konnte, hat er wohl durch den guten Erfolg empfangen, durch den sein mühevolles Werk gekrönt wurde, denn wenn auch in rhythmischer Beziehung eine schärfere Accentuirung wünschenswerth gewesen, wenn auch die Oboe in der Sopranarie (b-dur) eine sehr komische Art von Technik entwickelte, so lösten doch Chor und Orchester ihre Aufgabe im Allgemeinen in recht befriedigender Weise. Auch die ungemein dankbaren Solopartien waren in guten Händen. Fräul. Beate Wüerst, einer Schülerin der „neuen Akademie der Tonkunst" in Berlin und Herrn Fischer vom Stadttheater zu Rotterdam, denen die Partien der „Hanne" und des „Simon" zugefallen waren, würden wir entschieden die Palme des Abends zuerkennen. Beide verstehen in hohem Masse, den geistigen Gehalt der Musik zu voller Geltung zu bringen. Die noch sehr jugendliche Künstlerin verfügt über eine sympatische, wenn auch nicht grosse Stimme, die jedoch trefflich geschult und vermöge ihrer Tragfähigkeit wohl im Stande war, den mächtigen Raum auszufüllen. Hauptsächlich ist ein reizendes mezza voce, welches die Sängerin mit vielem Geschmack verwerthete. Eine ganz vorzügliche Leistung war das Märchen „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt," durch dessen belebten und reizvollen Vortrag Frl. Wüerst reichen Beifall erntete. Bei fortgesetztem fleissigem Studium können wir der talentvollen Sängerin für ihre Zukunft ein sehr günstiges Prognostikon stellen. Eine durchaus vollendete Leistung war der „Simon" des Herrn Fischer. Er ist im Besitz einer grossen, metallreichen Bassstimme, welche in der Tiefe nicht knarrt und mühelos bis zum f hinaufsteigt. Als ein besonderes Talent des Sängers möchten wir das feine, künstlerische Verständniss hervorheben, mit dem er seine Partie auffasste und besonders die Recitative charakterisirte. Der Glanzpunkt seiner Leistung war die Arie vor dem Jagdchor, nach welcher er durch rauschenden Applaus geehrt wurde. Die Tenorpartie des „Lucas" wurde von Herrn Candidus mit gutem Gelingen ausgeführt. Herr Candidus gehört zu den wenigen Tenören, die über eine schöne Höhe verfügen, und deren Stimme auch in den höheren Corden g, a, b den Adel des Klanges nicht einbüsst. Auch ist ihm ebenso wie den beiden anderen Solisten eine deutliche Aussprache und reine Intonation nachzurühmen. Aber er besitzt lange nicht in dem Grade, wie die Vertreter der „Hanne" und des „Simon" die Fähigkeit, den geistigen Inhalt der Komposition dem Hörer zu vermitteln. Zum Beispiel hätte wohl jedes, noch so verliebte Mädchen auf das fast unfreundliche Fortissimo der Worte: „Liebstes Hannchen!" etwas Anderes, als „bester Lucas" geantwortet. Das Publikum nahm die Leistungen des geschätzten Sängers ebenso freundlich entgegen, wie die seiner beiden Partner und ehrte ihn durch mehrfachen Beifall.

Der zweite Musikabend wurde durch eine uns noch unbekannte Ouvertüre von E. Boers würdig eingeleitet. Das Werk legt in allen seinen Theilen Zeugniss dafür ab, dass der Komponist nicht nur die

Form vollkommen beherrscht, sondern auch geschickt und interessant zu instrumentiren versteht. Als Hauptthema ist die schwungvolle holländische Nationalhymne benutzt, deren einfache, schöne Melodie zum Schluss von Chor und Orchester in herrlicher Klangfülle zu Gehör gebracht, das Auditorium zu einem wahren Beifallssturm und förmlichen Bombardement mit Bouquets hinriss. Der erste Theil des Abends schloss mit der „Loreley“ von F. Hiller für Chor-Orchester und Solo. Frl. Wüerst wusste die verführerische Wasserfee mit einer Fülle dramatischen Lebens auszustatten, während der Fischerknabe des Hrn. Candidus der rechten Leidenschaft und Wärme entbehrte. Im zweiten Theil des Concerts wurden uns ausser einer interessanten Ouvertüre des bekannten und geschätzten Amsterdamer Musikers Verhulst und einer Arie aus „Johann von Paris“, in der Herr Fischer Gelegenheit hatte, die grosse Volubilität seines Organs zu zeigen, noch Liedervorträge geboten. Frl. Wüerst bewegte sich hier auf einem Gebiet, für welches sie vornehmlich befähigt scheint. Die Innigkeit im Vortrage des Taubert'schen „Es steht ein Baum in jenem Thal“, die graziöse Heiterkeit und der Humor, mit dem sie die „Kuriose Geschichte“ von Wüerst und „Mädchen an den Mond“ von H. Dorn auffasste, errang der Sängerin die Sympathien der Hörer in hohem Grade, so dass reicher Beifall und Hervorruf ihre Leistungen belohnte. Herr Candidus erfreute uns durch den Vortrag eines Liedes „Vorsatz“ von Lassen und des „Frühlingslieds“ von Gounod; wir würden dem zweiten entschieden den Vorzug geben, und das Publikum schien ebenso zu denken, denn Herr Candidus musste auf stürmisches Verlangen die ansprechende Komposition, welche sein schönes Organ zu voller Geltung kommen liess, da capo singen. Herr Fischer bot auch in seinen Liedervorträgen dem Publikum durchaus Vollendetes, und zu besonderem Verdienst wurde ihm allgemein die Wahl der Musikstücke angerechnet, welche weniger auf den Effekt, als darauf hinzielte, dem Publikum etwas Bekanntes und Gutes zu geben. Er sang das „Nachtstück“ und „Ständchen“ von Schubert und rief durch die tiefe Empfindung und Wärme seines Vortrages einen Beifallssturm hervor, welcher erst endete, als Herr Fischer sich entschloss, noch „Das Meer“ von Schubert als Zugabe zu singen. Den Schluss des genussreichen Abends bildete die reizvolle Komposition von Gade „Frühlingsbotschaft“, welche vom Chor und dem Orchester mit Sicherheit und feiner Nuancirung zu Gehör gebracht wurde. Das Publikum ehrte den Dirigenten, dessen verdienstvoller Thätigkeit allgemeines Lob gespendet wurde, durch mehrfachen Hervorruf. Bald darauf schallten durch die festlich geschmückten Räume muntere Tanzweisen, und ein Ball, der die heitere Gesellschaft noch bis lange nach Mitternacht vereinte, schloss die glänzende Reihe von Festen, welche den Theilnehmern eine so reiche Fülle von Genüssen gewährt hatten. Am Sonnabend Abend kam man auch noch einmal gesellig zusammen, da sich die Stadt Delft der Studentenschaft gegenüber durch einen grossen Ball revanchirte. F—t.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Gesellschaft der Komponisten in Paris (La Société des compositeurs de Musique) hat den Komponisten des „Christus“ Herrn Friedrich Kiel, zu ihrem korrespondirenden Mitgliede ernannt.

— Ein neues charakteristisches Zeichen für unsre mit Dampf fortschreitende Zeit bietet folgende Annonce, welche wir in der „Voss. Zeitg.“ fanden:

„Lehre Klavierspiècen nach neuer eignerMeth. Erwachsenen!? ohne jegl. Vork. in ganz kurzer Zeit spielen.“ H., Königgrätzerstr, 52, 4. Et.

Also ein Nürnberger Trichter für erwachsene Dickköpfe auf musikalischem Gebiete.

Basel. Die Allgemeine Musikschule zu Basel, welche vor 10 Jahren von der Gesellschaft des Guten und Gemeinnützigen gegründet wurde, hat sich in erfreulichster Weise entwickelt. Die dem Unternehmen zu Grunde liegende Idee: „Guten Musikunterricht zu möglichst billigem Preise zu bieten“ hat sich, Dank den Bemühungen der Gesellschaft sowie der vortrefflichen Lehrer auf das Beste verwirklicht. Herr S. Bagge, der Direktor der Musikschule, hat mit pädagogischem Scharfblick eine Anzahl vorzüglicher Lehrkräfte gewonnen, und der Erfolg ihrer Leistungen giebt sich in der wachsenden Anzahl von Schülern und Schülerinnen kund. Die Musikschule zählt deren jetzt 213. Die den Jahresbericht einleitenden Worte verbreiten sich über die Grundzüge der für das Institut massgebenden Methode und die für einen erfolgreichen Unterricht überhaupt zu verwendenden Mittel und verdienen hohe Beachtung und weiteste Verbreitung.

Kiel. Am 23. und 24. Juni fand hier das zweite Schleswig-Holstein'sche Musikfest unter Leitung des Herrn Kapellmeister Karl Reinecke aus Leipzig statt. Zur Aufführung gelangten Händel's Oratorium: Judas Makkabäus, Beethoven's neunte Sinfonie, eine Festouverture von Reinecke, Spohr's Violinkonzert und Romanze aus dem Ungar. Violinkonzert von Joachim, Mozarts Ave verum, Arien von Marschner, Händel, Mehul und Gluck. Als Solisten betheiligten sich Herr und Frau Prof. Joachim aus Berlin, Frau Peschka-Leutner aus Hamburg, Herr v. Witt aus Schwerin, Herr Gura aus Hamburg.

Leipzig. Der Chef der weltberühmten Firma Breitkopf und Härtel, der Stadtälteste Herr R. Härtel, der erst vor wenigen Jahren sein 50jähriges Buchdruckerjubiläum feierte, beging am 19. Juli sein 50jähriges Jubiläum als Musikalienhändler. Dieser Jubeltag gab Anlass zu festlichen und gemüthlichen Veranstaltungen. Die Feier begann Vormittags 10 Uhr in der blumen- und laubgeschmückten lichten Schreibstube des Jubilars. Das Komtoir war überdies zum ersten Male geschmückt mit dem wohlgetroffenen Bild-

niss des Gefeierten, in Oel gemalt von Professor Grosse in Dresden, einem künstlerischen Freunde des Hauses. Herr Volkmann begrüsste und beglückwünschte den Eintretenden mit einer Ansprache im Namen des Hauses und der abwesenden Theilhaber. Dann nahte eine Abordnung Mitarbeiter, einen Jubilar an der Spitze. Letzterer, Herr Lissner, war der Sprecher derselben, und überreichte ein sinniges Geschenk des gesammten Komtoirpersonals, eine Mappe mit den Insignien des goldenen Bären auf der Universitätsstrasse, in welchem die Firma so lange ihren Sitz hatte. In der Mappe lag photographirt die lichttreue Kopie des ersten Geschäftsbriefes dd. 19. Juli 1828, den der Jubilar überhaupt im Hause und für das Haus geschrieben hatte (eine Musikalienbestellung bei dem Hause Francesco Lucca in Mailand, der altrenommirten und noch heute bestehenden Firma). Den Buchdruckern der Breitkopfschen Officin, in deren Namen der Jubilar J. C. Gottlieb Schurig sprach, folgte eine Deputation von Männern der Wissenschaft, die Geheimen Hofräthe Hankel und Fleischer, die für die Königliche Gesellschaft der Wissenschaften erschienen. Der Leipziger Buchhandlungsgehilfen - Verein begrüsste den Jubilar, indem an der Spitze des Gesammtvorstandes Herr Richter sich zum Dolmetscher der allgemeinen Verehrung machte. Auch von auswärts kam eine ehrenvolle Kundgebung. Der Vorsitzende des Vorstandes des Börsenvereins der deutschen Buchhändler, Herr Enslin, erschien aus Berlin, um, begleitet von dem hiesigen Mitgliede desselben, seine Glückwünsche beredt darzubringen. Dass die Deputirten des Leipziger Buchhandels nicht fehlten, versteht sich von selbst, Dr. E. Brockhaus war der Wortführer dieser Deputation, deren Vorsitzender der Jubilar lang gewesen. Der Jubilar erwiderte die Ansprachen in herzlichster Weise. — Die Einzelbeglückwünschungen von hiesigen Gelehrten, Schriftstellern, Literatur- und Kunstfreunden waren höchst zahlreich, von auswärts brachte der Telegraph Festgrüsse, die Post Glückwunschschreiben. Auch vom Rathe der Stadt Leipzig lief ein solches ein. Der Tag wurde dem Jubilar zu einem der freudigsten seines Lebens gemacht.

(Auch wir bringen dem geschätzten Jubilar unsere besten Glückwünsche dar. Er kann mit gerechtem Stolz auf die Erfolge blicken, welche die Weltfirma Breitkopf & Härtel unter seiner und seiner Mitarbeiter Leitung errungen hat. Was derselben zu so hoher Bedeutung, zu so glänzenden Erfolgen verholfen, sind nach unserer Meinung in erster Reihe die für ihren Geschäftsbetrieb massgebenden wahrhaft idealen Bestrebungen und Grundsätze, welchen sie in den 159 Jahren ihres Bestehens treu geblieben ist. Man kann in Wahrheit behaupten, dass sie ihre eigenen Interessen der Förderung der edelsten und höchsten Kunstinteressen unterordnete. Wie vielen jungen Komponisten hat sie die Wege zu höchster Anerkennung geebnet, wie viele Opfer hat sie aber auch gebracht, ehe ihr auch nur ein nennenswerther Gewinn daraus erwuchs. Staunenswerth ist die Ausdauer und Sorgfalt, mit welcher sie die Gesammtwerke unserer Klassiker in unvergleichlich schönen und korrekten Ausgaben herauszugeben bemüht ist. Die mustergiltige, monumentale Herstellung der Werke Bach's, Beethovens, Mozart's, Mendelssohn's und Chopins bekunden auf das Glänzendste dieses sowohl wie den grossartigen Unternehmungsgeist der Leiter der Firma. Möge es dem Jubilar vergönnt sein, als Chef der Firma in diesem Sinne noch lange in geistiger und körperlicher Frische zu wirken zum Heile der Kunst und aller ihrer Jünger und Freunde.

E. B.)

— **Wien.** Die Vincenz Zusner'schen Liederpreise von 20 und 10 Dukaten, welche auf Grund einer Stiftung alljährlich durch das Wiener Conservatorium zur Vertheilung kommen, haben 16 Bewerber gefunden. Die Preisrichter, Dir. Hellmesberger und die Prof. Gänsbacher und Krenn, haben den ersten Preis Hrn. Rudolf Krzyanowsky, den zweiten Hrn. Ernst Ludwig, beide Zöglinge des dritten Jahrganges der Kompositionsschule, zuerkannt.

— Die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde hat in ihrer heute abgehaltenen Sitzung die Berufung der K. K. Kammersängerin Frau Luise Dustmann als Lehrerin für Gesangsausbildung am Konservatorium vom nächsten Schuljahr ab beschlossen. Auch einige weitere organisatorische, das Konservatorium betreffende Beschlüsse wurden heute gefasst. Der Gesangsausbildungskurs wurde von drei auf vier Jahre erweitert. Die betreffenden Abiturienten können daher noch ein Jahr am Institut bleiben, um sich ein umfassenderes Opern-Repertoire anzueignen. Weiteres wurde eine Regulirung der durchwegs niedrig bemessenen Lehrergehalte beschlossen, welche einen Mehraufwand von 6000 fl. in Anspruch nimmt. Zur Deckung dient die Mehreinnahme aus der mässigen und nur auf einige Fächer beschränkten Erhöhung der Schulgelder. Als Lehrer der Poetik und Mythologie wurde der Beamte der K. K. Hofbibliothek, Hr. Edler, statt Dr. Kaltenleitner bestellt, welch Letzterer wegen eines chronischen Halsleidens dem Lehrerberuf leider entsagen musste. Der Titel als ordentlicher Professor des Konservatoriums wurde verliehen: der Gesanglehrerin Frau Csillag, dem Klavierlehrer Hrn. Antoine und der Titel eines ausserordentlichen Professors dem Musikschriftsteller Herrn Eduard Schelle.

— Die Direktion des Wiener Cäcilien - Vereins hat beschlossen, vom 5. bis 11. August einen Instruktionskurs für Chorregenten, Organisten und Gesanglehrer in Wien abzuhalten. Der Zweck des Instruktionskurses ist Fortbildung und praktische Befähigung der Chorregenten, Organisten und Gesanglehrer. Derselbe wird umfassen: a) Anleitung zur zweckmässigen Ertheilung des Unterrichts im Choral- und Figural-Gesang, im Violin- und Klavierspiel; b) Anleitung zum Dirigiren; c) Praktisches Orgelspiel; d) Orgelbaulehre. Vorträge in den einzelnen Fächern haben die Herren Professoren Jakob Dont, Emil Titl, Josef Böhm, Dr. Karl Hausleithner und Wenzel Schwarz übernommen.

Wiesbaden. Eine neue Violin-Suite von August Reissmann lernten wir diese Woche in einer Privat-Soirée durch Herrn August Wilhelmj kennen. Das Werk zeichnet sich durch geistvollen, poesiereichen Inhalt und vollendete Form und Stilgerechtigkeit aus

und wird allenthalben, namentlich von Geigern à la Wilhelmj und Joachim gespielt, grossen Beifall finden. Professor Wilhelmj, bekannt als hervorragender Förderer unserer zeitgenössischen Meister, hat die Reissmannsche Suite bereits in sein Programm für die nächste Saison aufgenommen. Die Amerikaner aber werden das Werk zuerst zu hören bekommen, da der gefeierte Musiker kommenden Winter in den Vereinigten Staaten konzertiren wird. Das Werk ist in Leipzig bei Fr. Kistner erschienen.

Bücher und Musikalien.

Aloys Hennes: Die Musik in der Familie und die musikalische Erziehung der Jugend. Ein Buch für Eltern und Lehrer. Leipzig, C. A. Händel. Berlin, Selbstverlag d. Verfassers, Lützowstr. 27.

Wie die vorstehende Ueberschrift andeutet, handelt es sich hier um den Hauptzweck, dem Klavierunterricht gleich Anfangs eine solche Grundlage zu geben, die den Schüler auf die rechten Wege leitet und ihn befähigt, die höheren Ziele der Kunst zu erreichen. Der durch seine vielverbreiteten Klavierunterrichtsbriefe rühmlichst bekannte Verfasser, beleuchtet in diesem, der musikalischen Erziehung der Jugend gewidmeten, nur 50 Druckseiten enthaltenden Büchlein, mit kritischer Schärfe die Fehler und Gebrechen, die sich in unsrer Zeit durch irrationelles Verfahren, unrichtige Methode, systemloses Umherschwanken und mangelndes Verständniss von Lehrern und Eltern ergeben haben. Die besprochenen Anstände enthalten neben reichlich eingeschalteten Erläuterungen sehr viele Wahrheiten und verdienen die grösste Beachtung aller, die davon berührt werden; es würde aber zu weit führen, dieselben der Reihe nach wiedergeben zu wollen, sie müssen im Buche selbst nachgelesen und nachgedacht werden. Wenn wir aber auch zugeben wollen, dass solche ertheilte Rügen in häufigen Fällen nicht ungerechtfertigt sind, so müssen wir doch andererseits auch nicht weniger billig sein, und ebensowohl derjenigen Einzellehrer, Professoren, Konservatorien und Musikinstitute gedenken, die in unsrem Deutschland in wahrhaft musterhafter Weise und künstlerischem Geiste wirken, immer mehr dem guten Elemente Bahn zu schaffen suchen, und jene noch vorhandenen Kalamitäten in nicht zu ferner Zeit nur als Ausnahmen von der Regel erscheinen lassen werden. Wie es dem erfahreneren Pädagogen ziemt, gibt Herr Hennes als Gegensatz zu den von ihm gerügten Ausschreitungen die naturgemässen, leicht zu befolgenden Mittel und Wege an, die ein gewissenhaft ertheilter Unterricht einzuhalten habe, um fruchtbringend zu wirken. Der Hauptinhalt seiner Methode besteht in dem stufenweisen Fortschreiten vom Leichtesten und Einfachsten zum Schwierigeren mit Vermeidung jeder Lücke. Den Tonumfang möge man auf die 5 Finger einer jeden Hand beschränken und erst, wenn Sicherheit im Treffen und Anschlag der nebeneinander liegenden Töne erworben sei, möge man auf das Unter- und Uebersetzen des Daumens und sofort auf die ganze Oktave weitergehen. Man entnimmt aus diesen Regeln, dass der Autor vom zarten Kindesalter beginnt, sowie er auch ganz folgerichtig bemerkt, „die Natur habe den Sinn für Musik dem Menschengeschlechte als allgemeine Gabe verliehen und nur über das Quantum der Gabe die grösste Mannichfaltigkeit zum Gesetze gemacht. Mit 3 oder 4 Jahren fängt das Kind schon an, kleine Liedchen nachzusingen, mit 7 oder 8 Jahren vermag es schon musikalischen Unterricht zu erhalten, und sich an den Klängen des Klaviers zu erfreuen.“ — In 16 theils ausführlicheren theils kürzeren Abtheilungen werden die Einzelnheiten beim Unterricht, als Lesefertigkeit, Spielfertigkeit, Umfang der Grundelemente, das Studium der klassischen Kompositionen, der Nutzen und das Schädliche des vierhändigen Spiels, der gemeinschaftliche Unterricht, das Konzertwesen etc. behandelt. — So entschieden wir auch dem Grundsatz beipflichten, dass nicht durch Sprünge im Unterricht vorgegangen werden soll, so dürfen wir darum doch nicht zu drakonisch verfahren und die Fälle übersehen, wo die Theorie mit der Praxis kollidiren kann und der Goethe'sche Satz: „vom grünen Baum und der grauen Theorie“ seine Anwendung findet. Aus eigner Erfahrung sowohl wie durch Mittheilung vermögen wir Thatsachen zu konstatiren, wo ein versuchsweise absichtliches Uebergreifen zu bedeutend höheren Schwierigkeiten, einen geradezu überraschenden Erfolg ergab und von diesem Augenblick an einen veränderten Lehrkursus nothwendig machte. Ein eklatantes Beispiel wurde Schreiber dieses selbst durch einen jungen Pianisten, dessen Fähigkeit damals kaum bis zur C-moll Sonate op. 10 von Beethoven reichte, als er die Appassionata op. 97 von Anton Rubinstein spielen hörte und davon so enthusiasmirt war, dass er auf das Einstudiren des schwierigen Werkes bestand und die Lösung nicht allein in technischer, auch in intellektueller Beziehung gut vollbrachte.

Ohne darum der festen Regel zu nahe treten zu wollen, sind wir doch der Ansicht, dass, so lobenswerth auch das Maasshalten an sich ist, ein zu strenges Verfahren nicht in allen Fällen stattfinden sollte, dass vielmehr Proben und Versuche von Seiten eines vernünftigen Lehrers bei ausnahmsweiser Begabung des Lernenden ihre volle Rechtfertigung finden können.*)

Sehr zu beherzigen bleibt auch, wie irrig oft die Wahl eines Lehrers von Seiten der Eltern geschieht, wenn sie nach äusserlichen Wahrnehmungen allein bewerkstelligt wird. Da hört man in einem Konzert einen fingerfertigen, höchst gewandten Pianisten ein blendendes Tonstück vortragen. Die Behendigkeit, Sicherheit und Bravour setzt in Erstaunen, rauschender Beifall erfüllt den Saal von allen Seiten, und da hält man sich denn überzeugt, ein solcher brillanter

*) Siehe den Aufsatz von W. Gibelius in dieser Nummer. D. R.

Spieler müsste auch den besten Unterricht ertheilen können, ohne zu bedenken, dass ein systematisches Lehren ganz andere Anforderungen in sich begreift und weit, sehr weit verschieden von dem Virtuosenspiel ist. — Ueber die öffentlichen Prüfungen, welche von Musikinstituten veranstaltet werden, urtheilt H. mit Recht, dass sie in manchen Fällen eine eher schädliche als nützliche Wirkung auf den Schüler hervorbringen können, weil, um die Aufstellung eines glänzenden Programms zu ermöglichen, eine grossklingende Komposition oft Monate hindurch die Kraft des Schülers übermässig in Anspruch nimmt und schliesslich doch nur eine mangelhafte Wiedergabe erzielt wird, indem die naturgemässen Grenzlinien überschritten wurden. Allein der Beifall, der demungeachtet von den zur Prüfung Eingeladenen gespendet wird, lässt den Schüler selbst an seine grossen Leistungen glauben, wenn nicht eine intelligente Lehrkraft hinter ihm steht. — Obgleich eine Abhandlung über „die Musik in der Familie" der „Kunstkritik" im Grunde keinen vor die Oeffentlichkeit gehörenden Stoff bieten kann, es sei denn, dass sie die auf die Ausbildung bezüglichen Lehrschriften in den Kreis ihrer Besprechungen zöge, so hat doch der Autor im letzten Abschnitt dieses Buches, wenn auch vielleicht mit einiger Ueberschreitung der Grenzen „für die musikalische Erziehung etc." manches Wahre und Wichtige über sie gesagt.

Es wird mit Anerkennung auf den nützlichen Einfluss hingewiesen, den die Kritik auszuüben vermag, so lange sie im Dienste der wahren Kunst als Lehrerin für beide Theile, für Künstler und Publikum auftritt, wie aber auch ihre Schattenseite enthüllt wird, wenn Persönlichkeit, Missgunst und Blasirtheit die Feder in unedler Weise führen. Mag man nun die darauf sich stützenden Anklagen an einigen Stellen zu hart oder zu scharf finden, da nämlich, wo der Gegenstand nicht objektiv allein berührt wird, (worüber der fernlebende Referent kein Urtheil haben kann), mag man damit übereinstimmen oder gegentheiliger Ansicht sein, so muss doch die Offenheit und der Mannesmuth anerkannt werden, der „Wahrheit" zum Motto gewählt und mit aufgeschlagenem Visir in die Schranken tritt, ohne den Gegner zu scheuen. Giebt es doch nicht nur auf politischem Gebiete, sondern auch auf der Arena der Kunst entgegengesetzte Strömungen. Es werden aber die Lösungen solcher delikater Fragen durch Austausch der Meinungen und Anregungen, wie die vorliegenden, der Wahrheit immer näher gebracht werden. Und somit dürften zweifelsohne die Erfahrungen, die der Verfasser auf seinen Reisen im In- und Ausland gemacht und seine Bemerkungen, die hier niedergelegt sind, in Wirklichkeit für „Jeden etwas bringen", das eigene Urtheil aufklären und ihren praktischen Nutzen für künftige Vorkommnisse bewähren. Wir schliessen im Sinn seiner letzten Worte, dass Alles, was auf die musikalische Erziehung Bezug hat, im engsten Zusammenhange mit der Veredlung der Menschheit steht.

Darmstadt. Louis Schlösser.

Meinungs-Austausch.

Die Gründung von Klavierlehrervereinen.

Die in Nr. 12 in Anregung gebrachte Gründung von Klavierlehrervereinen in allen Städten Deutschlands ist eine Sache, von der man nur bedauern muss, dass sie nicht schon zehn Jahre früher in's Leben getreten ist. Wohin wir auch blicken mögen, bei den Männern der geistigen Arbeit, wie bei den Vertretern des Handwerks, überall begegnen wir einem regen Vereinsleben, denn Jeder weiss, dass nur durch Vereinigung der Einzelnen Kraft für's Ganze gewonnen wird. Wer abgeschlossen für sich nur seinen eigenen Weg verfolgt und sich um die Ansichten Anderer nicht kümmert, wird bei allem persönlichen Wissen in Einseitigkeit verfallen. Die weitern bösen Folgen sind, dass zuletzt nur das eigene Wirken für das allein richtige gehalten und über alles Andere ohne Weiteres ein Verdammungsurtheil gesprochen wird. Das Publikum weiss nur zu gut, wie lächerlich sich Mancher hierdurch macht, und es ist keineswegs zu verwundern, dass man eben über das gegenseitige Freundschaftsverhältniss der Klavierlehrer im Publikum oft Aeusserungen hört, die diesem Stande keineswegs zur Ehre gereichen. Es ist aber auch Niemand in der menschlichen Gesellschaft so leicht der Gefahr ausgesetzt, einseitig zu werden und dem Eigendünkel in die Arme zu fallen, als der Klavierlehrer, namentlich wenn er das Glück hat, mit zahlreichen Schülern gesegnet zu sein. Eine vorgesetzte Behörde wie bei den Schullehrern, oder einen Dirigenten wie bei den Orchestermitgliedern gibt es für ihn nicht. Das Einzige, wonach sein Streben sich richtet, ist die Gunst der Eltern. Diese kümmern sich aber wenig um die Sache, wenn die Person ihnen gefällt. Besitzt er das Vertrauen der erstern und erhält sich die Zahl seiner Schüler stets auf gleicher Höhe, so wird er durch nichts gezwungen, Antheil zu nehmen an den Fortschritten der Zeit. Er waltet als unumschränkter Herr und hat für weiter nichts zu sorgen, als für die fortwährende Verbreitung des Glaubens an seine Unfehlbarkeit. Was sich etwa von unbequemen Neuerungen seinem Wirkungskreise durch die Presse nahen sollte, lässt sich durch Worte leicht wieder zurückdrängen. Er kann also möglicher Weise an das Ziel seines Erdenwirkens anlangen, ohne in seinen Leistungen auch nur einen Schritt vorwärts gekommen zu sein. Zur Schablonenarbeit ist daher nirgends so leicht die Möglichkeit gegeben, wie beim Klavierunterricht. Ist aber nach der Lage der Sache bei den Klavierlehrern der vorwärtstreibende Zwang durch eine vorgesetzte Behörde nicht vorhanden, so erfordert es das Interesse der Kunst, dass wir uns denselben in anderer Weise schaffen. Mit der bisherigen Abgeschlossenheit muss gebrochen werden; ein Vereinsleben muss entstehen, wie wir es jetzt bei allen andern Fächern finden. Es werden dann keine Fälle mehr vorkommen, wo eine Neuerung in dieser oder jener Stadt zehn Jahre später als in hundert andern Städten zur praktischen Einführung gelangt. Es wird auch nicht mehr erforderlich sein, dass der Erfinder einer Neuerung unmässige Summen der Presse opfern muss, um die Welt mit seinem Geistesprodukt bekannt zu machen. Wie oft sind Fälle vorgekommen, wo Klavierlehrer durch das Publikum auf eine Neuerung in ihrem Fache aufmerksam gemacht wurden, während es doch offenbar umgekehrt sein sollte. Jedes Experimentiren der Einzelnen mit zweifelhaften Neuerungen wird wegfallen, wenn nach gemeinsamer Be-

rathung durch gemeinsamen Beschluss eine Sache als gut erkannt worden ist. Aber auch der so oft sich kundgebende Widerwille gegen Neuerungen von Seiten des Publikums würde verschwinden, während jetzt eine einzige Neuheit, für welche das Geld in unnützer Weise ausgegeben wurde, schon Vorurtheil gegen alles, was neu heisst, erzeugt. Während der Einzelne den Kampf mit dem Vorurtheil nicht leicht bestehen kann, würde durch die Gesammtheit jedes Vorurtheil von selbst zurückgedrängt werden. — Aber nicht nur das Interesse der Kunst, auch das eigene Interesse und das Interesse des Publikums erfordert die Bildung solcher Klavierlehrervereine. Die hohen Summen, welche für Klavierunterricht ausgegeben werden, stehen unbestritten in keinem Verhältniss zu den erzielten Resultaten. Als Folge hiervon kann sehr leicht der Fall eintreten, dass das Verlangen nach Klavierunterricht sich allmählig vermindert, denn wer z. B. drei Kinder hat und beim ersten viel Geld für erfolglosen Klavierunterricht ausgegeben hat, wird sich sehr besinnen, ob er beim zweiten und dritten Kinde dieselbe zweifelhafte Ausgabe machen soll. Werden aber bessere Resultate als bisher erreicht, so wird der Wirkungskreis der Klavierlehrer in demselben Maasse zunehmen, wie das Wachsthum des allgemeinen Wohlstands. Bessere Resultate können jedoch nur dadurch erreicht werden, dass die Klavierlehrer nicht auf dem ursprünglichen Standpunkte ihrer Intelligenz stehen bleiben, sondern mit allen Kräften vorwärts streben. Wohl mögen dieses einzelne, die von Natur aus Bildungstrieb und gesunde Urtheilskraft besitzen, durch eigenes Studium fertig bringen, wenn ihnen der Zufall von den vielen geistigen Produkten der Gegenwart die wirklich guten in die Hände spielt. Das ist aber nicht immer der Fall, und sicher ist es schon bei Jedem vorgekommen, dass er sein Bedauern aussprechen musste, dieses oder jenes Werk nicht schon einige Jahre früher kennen gelernt zu haben. Wenn nun schon bei Solchen ein regelmässiges Zusammenkommen mit andern Fachgenossen in vielen Fällen als eine Wohlthat erscheinen muss, um wie viel mehr muss dieses der Fall sein bei den Vielen, die in sich selbst keinen Trieb zur Fortbildung besitzen und stets mit den Leistungen ihrer eigenen Person zufrieden sind. Und ferner, wie viele gibt es, bei denen der Fortbildungstrieb nur angefacht zu werden braucht, um zu selbstständiger Thätigkeit zu gelangen, zumal hierbei Keinem die Ueberzeugung ausbleiben wird, dass mit dem Fortschreiten der eigenen Bildung das ganze menschliche Arbeiten sich fortwährend leichter gestaltet. Wer hätte nicht schon den Ausspruch gethan: „vor Jahren machte ich das so, jetzt aber bin ich klüger geworden, und mache es so.“. — Dieses Klügerwerden und Arbeiterleichtern kann aber durch nichts in so wirksamer Weise gefördert werden als durch Besprechungen und Meinungsaustausch mit Andern. Jeder, dessen Denkvermögen durch Schablonenarbeit noch nicht gänzlich getödtet ist, kann von Andern lernen. Das gilt für jeden Menschen, und am allermeisten für den, der unterrichten soll! — Aber auch nach einer anderen Richtung hin wird das materielle Interesse der Klavierlehrer durch die bisherige Zerrissenheit in empfindlicher Weise geschädigt. Man blicke nur einmal hinauf nach den glänzenden Stellungen, welche sich die Musikverleger errungen haben. Hat dieselbe nicht offenbar ihre Begründung in der Zerrissenheit der Klavierlehrer? Bildet die letztere nicht den festen Grundstein für die Herrschaft der ersteren? Das ist aber unter den bisherigen Verhältnissen ganz natürlich. Keiner von den vielen Klavierlehrern, die sich mit Kompositionen für die klavierspielende Jugend versucht haben, kann ausserhalb seines eigenen Wirkungskreises für die Verbreitung derselben etwas thun. Er steht so gut wie allein in der Welt, denn nicht nur nach auswärts, sondern selbst im Orte seiner Thätigkeit fehlt ihm oft jede Verbindung. Sehen wir nicht oft genug, dass eine Komposition eines Klavierlehrers in derselben Stadt von allen seinen Kollegen ignorirt wird, weil eben die Abgeschlossenheit jedes Einzelnen nur zu leicht in Feindseligkeit ausartet?

Wie vieles im Leben gestaltet sich aber anders, wenn man mit denen, welche gleichartige Ziele verfolgen, persönlich verkehrt. Mancher ist schon falsch beurtheilt worden, weil das Urtheil sich vom Hörensagen bildete und ein persönliches Bekanntwerden vom Zufalle nicht herbeigeführt wurde. Nur da, wo der Wirkungskreis meilenweit auseinander liegt, findet man zuweilen Kollegialität, in kleinern Städten daher fast gar nicht (denn man kennt sich gegenseitig und meidet sich), in grössern Städten nur zwischen den entgegengesetzten Stadttheilen (denn man kennt sich ursprünglich nicht und wird durch Zufall bekannt). Niemand wird wohl behaupten können, dass diesem gegenseitigen Ignoriren stets eine bestimmte Absicht zu Grunde liege. In den meisten Fällen ist nur der Mangel einer vermittelnden Gelegenheit daran Schuld. Gerade das gegenseitige Fernbleiben giebt Veranlassung, feindselige Gesinnungen zu vermuthen und in Allem Konkurrenzneid zu erblicken. Freilich wird es Parteistreitigkeiten geben, so lange die Welt steht; aber rückt man der Einigkeit durch das Gruppiren zu dieser oder jener festen Parthei nicht schon näher? — Und wie viele Punkte gibt es, bei denen zwischen jeder Partei vollständige Einigkeit durch Meinungsaustausch erzielt wird! Man denke nur eben an das Verhältniss der Komponisten zu den Musikverlegern. Wie viele werthvolle Kompositionen für den Unterricht sind aber durch intelligente Klavierlehrer geschaffen worden, und haben ihnen selbst spottwenig oder gar nichts eingebracht, den Verlegern aber Reichthum und Ansehen verschafft! Dieses Verhältniss wird ewig dasselbe bleiben, wenn mit der Zerrissenheit der Klavierlehrer nicht gebrochen wird. Das muss Jeder einsehen, der als Komponist, um seine Arbeit gedruckt zu sehen, eine Anzahl Exemplare zur Deckung der Druckkosten vom Verleger kaufen musste. Für den letztern gab es dann kein Risiko, wohl aber, wenn die Sache in künstlicher Weise betrieben wurde, einen höheren Gewinn. Hierzu verhalf, im Gegensatze zu der Zerrissenheit der Klavierlehrer, das gegenseitige Freundschaftsverhältniss der Musikverleger unter sich. Durch Tauschgeschäfte bringt A. seine Waare bei B., C. und D. ins Publikum, und B., C. und D. ihre Waare bei A. Auf diese künstliche Weise sind schon Tausende von neuen Kompositionen in die Oeffentlichkeit gebracht worden, die für die Kunst oft nicht den geringsten Werth haben. Als Komponist auftreten kann hiernach Jeder, dem es die Mittel erlauben. Dass dieses von zahlreichen Dilettanten und auch von vielen andern Unberufenen benutzt wird, ist nicht zu verwundern, denn die Eitelkeit spielt eine grosse Rolle in der Welt. Diesem Umstande verdanken wir jene Unmasse von neuen Kompositionen, von denen kaum der zehnte Theil unter andern Verhältnissen in die Oeffentlichkeit gekommen wäre. Welche Mühe man hat, aus dieser grossen Menge etwas Gutes herauszusuchen, weiss Jeder. Eine natürliche Folge hiervon ist, dass auch für gute Kompositionen die Honorarzahlungen der Verleger immer seltener werden. Die Anstrengung, welche die Verbreitung eines Werkes dem Verleger verursacht, ist bei guten Sachen nicht geringer, wie bei schlechten. Der Verleger aber, der die Verbreitung bewirkt und den Namen des Komponisten in der Welt bekannt macht, hat von seinem Standpunkte aus ganz Recht, wenn er etwa 9 Zehntel vom Ertrage für sich in Anspruch nimmt und das Uebrigbleibende als „Honorar“ dem Komponisten zukommen lässt. Und selbst wenn er sich die Druckkosten vollständig bezahlen lässt, ist nichts dagegen einzuwenden, denn wer durch eigene Kraft den Weg in die Oeffentlichkeit nicht finden kann, darf sich nicht beklagen, wenn er fremde Kraft hierzu erkaufen muss. Durch die Zerrissenheit der Klavierlehrer wird daher der einzelne, der als Komponist auftritt, stets an den Verleger gebunden sein; sich loszumachen, ist nur

durch Vereinigung möglich. Was würde aber durch Klavierlehrervereine erreicht werden, wenn ausser den vielen andern naheliegenden Fragen von speciellem Interesse und praktischem Nutzen auch über die zum Drucke geeigneten Kompositionen einzelner Mitglieder gesprochen und berathen würde, und diese erst zum wirklichen Drucke gelangten, nachdem sie von einigen Nachbarvereinen (oder dem Vereine einer Provinzial-Hauptstadt) und zuletzt von einem Centralverein in Berlin geprüft, und dann nicht nur einem Verleger gegen anständiges Honorar übergeben, sondern auch sämmtlichen Vereinen mit dem Zusatze „vom Centralverein der deutschen Klavierlehrer geprüft" zur Verbreitung vorgelegt würden. Wenige Kompositionen würden dann wohl in der Gestalt, wie sie im Manuskripte vorgelegt werden, zum Drucke gelangen; denn bald würden schwache Stellen in den einzelnen Motiven, bald Mängel in der Faktur, bald Ungleichheiten im Schwierigkeitsgrade, bald dieses oder jenes zu verbessern sein. Für jede Komposition, welche nicht sofort, sondern erst nach vorgenommenen Aenderungen vom Centralverein für druckreif erklärt wird, müsste vom Komponisten eine entsprechende Entschädigung gezahlt werden, welche entweder dem Einzelnen, der die Aenderungen im Auftrage des Centralvereins bewirkt hat, oder, wenn die Aenderungen durch die Gesammtheit bewirkt worden sind, der Kasse des Centralvereins zufliessen müsste, und vielleicht für eine Pensionskasse bestimmt werden könnte. Durch diese Verpflichtung zur Zahlung einer Entschädigung würde erreicht werden, dass nicht das, was heute geschrieben würde, morgen schon zur Begutachtung vorgelegt wird. Um der Zahlung zu entgehen, würde Jeder sich bemühen, nur Sachen zu bringen, die bereits durch eine kompetente Kraft geprüft und sogar mit Schülern in der Praxis erprobt wurden. Eine weitere Prüfung des Manuscripts könnte durch öffentlichen Vortrag vor eingeladenem Publikum bewerkstelligt werden; durch den gespendeten Beifall würde sich stets bestimmen lassen, in welchem Grade eine Komposition als ansprechend gelten kann und auf allgemeine Verbreitung rechnen darf. Ist auf diese Weise einer neuen Komposition die Druckreife zugesprochen worden, so wird ein geregeltes Verhältniss mit einem Verleger sich sehr leicht zu Stande bringen lassen, denn sämmtliche Vereine Deutschlands werden Abnehmer sein, weil es ihre eigene Sache betrifft. Sämmtliche Kosten für Anzeigen werden wegfallen, denn was als gut anerkannt worden ist, erhält in allen Städten, wo Klavierlehrervereine existiren, seine gleichzeitige Verbreitung. Ein Risiko bei der Verlagsübernahme ist nicht mehr vorhanden, auch jedes künstliche Manipuliren fällt weg. — Aus eben diesem Grunde würde aber auch der Centralverein selbst den Verlag übernehmen können und hierdurch die Sache eine ganz andere Gestalt erhalten.

Um diesen Gedanken weiter zu verfolgen, wollen wir annehmen, in allen Städten von etwa 20,000 Einwohnern existire ein Klavierlehrerverein. Die Mitglieder desselben würden natürlich sowohl aus einheimischen wie aus Klavierlehrern der benachbarten kleinern Orte bestehen. Ausser den festgesetzten Verpflichtungen zu diesem Lokalvereine müsste jedes Mitglied verpflichtet sein, jährlich einen kleinen Betrag (vielleicht nur 1 Mark) an den Centralverein in Berlin für Verlagszwecke zu zahlen. Das hierdurch gebildete Grundkapital würde dazu benutzt werden, diejenigen Kompositionen von Vereinsmitgliedern, welche jene Prüfung in allen Punkten bestanden haben, drucken zu lassen. Die Verbindung mit dem Buch- und Musikalienhandel würde durch einen Kommissionär in Leipzig bewerkstelligt, der nur gegen baar an die Handlungen auszuliefern hat, und für seine Mühe nach einem Prozentsatze entschädigt wird. Mit diesem würde der Centralverein monatlich abrechnen. Letzterer würde am Schlusse des Jahres wissen, wie viel Exemplare von jeder Komposition seines Verlages verkauft worden sind. Ist eine ganze Auflage abgesetzt, so würde die Abrechnung mit dem Komponisten erfolgen. Vom Nettoertrage (also von dem was der Leipziger Kommissionär jene Komposition betreffend abgeliefert hat) würde in Abzug zu bringen sein:

1) Die sämmtlichen Kosten der Herstellung (welche wieder der Betriebskasse überwiesen würden);
2) der Prozentsatz für den Leipziger Kommissionär;
3) ein gewisser Prozentsatz für Verwaltungskosten;
4) ein Prozentsatz für eine allgemeine Pensionskasse.*)

Das Uebrigbleibende würde aber dem Komponisten eingehändigt, der hierdurch nicht nur jetzt, sondern bei jeder erforderlichen neuen Auflage den verdienten Lohn für seine Arbeit fände.

Dadurch also, dass sämmtliche Vereinsmitglieder für Verlagszwecke beisteuern (also nicht unmittelbar für ihr eigenes Interesse), erwerben sie sich in dem Prozentsatze ad 4 Antheil an dem Ertrage jeder Komposition. Was die Gesammtheit für den Einzelnen zahlt, kommt später ihr wieder durch diesen zu Gute. Die Jahresbeiträge der Mitglieder bilden demnach zunächst das Mittel, um gute Kompositionen der Einzelnen in die Oeffentlichkeit zu bringen und diesen den verdienten Lohn zu verschaffen, und fliessen später in die Pensionskasse, an welcher jedes Mitglied nach näher zu bestimmenden Grundsätzen Antheil hat.

Vom Centralverein müsste natürlich als Grundsatz aufgestellt werden, dass nur solche Kompositionen als eigene Verlagswerke angenommen werden, deren Verbreitung auch hauptsächlich durch die Vereine bewerkstelligt werden kann, also Tonstücke, die für die Schülerjahre berechnet sind, und keine höhere Technik beanspruchen. Jedenfalls würde es aber die Klugheit schon verlangen, mit ganz leichten Tonstücken den Anfang zu machen, denn von solchen ist die grösste Verbreitung zu erwarten. Wahrscheinlich würde nach einigen Jahren von den Jahresbeiträgen gänzlich Abstand genommen werden können, denn wenn durch sämmtliche Vereine die Verbreitung einer solchen neuen Komposition sofort betrieben wird, kann möglicher Weise durch den Prozentsatz schon das erforderliche Betriebskapital für weitere Verlagsgegenstände geschaffen werden.

Die Hauptsache beim Ganzen wäre, nur stets dafür zu sorgen, dass nichts als Verlagswerk angenommen wird, was nicht gleichsam durch die Gesammtheit die Prüfung bestanden hat. — Wird in diesem Punkte mit der grössten Vorsicht zu Werke gegangen, so kann es nicht ausbleiben, dass eine solche Komposition gleich nach dem Erscheinen nicht nur in ganz Deutschland, sondern in der ganzen Welt bekannt wird. Durch ein kontraktliches Verhältniss mit einem Musikverleger in der Hauptstadt jedes fremden Landes (oder den Centralvereinen der dort sich etwa bildenden Klavierlehrervereine) liesse sich dieses ganz leicht bewirken, und wer weiss, ob nicht später die Pensionskasse hierdurch in die Lage käme, jedem Klavierlehrer nach einer gewissen Reihe von Jahren eine respektable Pension zu bieten.

Ausserdem ist wohl zu beachten, dass durch diese neue Einrichtung Niemand in seinem Interesse geschädigt wird. Der Verkauf würde nach wie vor

*) Der geehrte Herr Verfasser setzt durch mehrmalige Erwähnung einer Pensions- beziehungsweise Kranken-Kasse — die Gründung einer solchen als selbstverständlich voraus, weshalb er sich auch mit derselben nicht eingehender beschäftigt. Auch wir betrachten es bei Begründung eines „Allgemeinen Klavierlehrer-Verbandes" als Hauptaufgabe, die Mitglieder des Bundes für den Fall, dass Alter oder Krankheit sie am Erwerbe hindern sollten, mit ausreichenden Mitteln zu versehen und sie jeder Sorge in trüber Lebenslage zu überheben.
Gründung einer Kranken- und Pensions-Kasse muss demnach als erste That eines derartigen Vereins bezeichnet werden.
E. B.

durch die Musikalienhandlungen erfolgen, welche vom Centralverein resp. von dessen Vertreter in Leipzig unter den gewöhnlichen Bedingungen beziehen. Von diesem Standpunkte betrachtet, würde die Sache nichts Anderes sein, als dass sich die Zahl der bisherigen Musikverleger um einen vermehrt hätte. Der Komponist würde aber, anstatt wie bisher im günstigsten Falle ein Zehntel, vielleicht fünf Zehntel vom Nettoertrage beziehen, während zwei Zehntel für Verwaltungskosten und drei Zehntel etwa für die Pensionskasse verblieben.

Das wäre nun Das, was durch die Gesammtheit der Klavierlehrervereine in Verbindung mit einem Centralvereine erreicht werden könnte.

Eine andere Sache von grösster Wichtigkeit würde aber noch von jedem einzelnen Vereine für sich erreicht werden. Das werden wir aus Folgendem sehen.

Niemand wird bestreiten, dass es für sämmtliche Klavierschüler und ebenso für deren Eltern eine grosse Wohlthat wäre, wenn sie jedes Jahr ein- oder zweimal einen grossen Virtuosen von Weltruf hören könnten. Das ist aber in Städten von weniger als 70–80,000 Einwohnern selten der Fall, und dazu noch ziemlich kostspielig. Es würde aber in jeder Stadt von etwa 20,000 Einwohnern schon der Fall sein, wenn durch einen Klavierlehrerverein die Sache in die Hand genommen würde. Eine einfache Einladung von diesem würde genügen, das ganze Publikum der Stadt dafür zu interessiren auch bei entsprechend mässigen Preisen den grössten Saal zu füllen. Dem grössten Virtuosen sind 500 Zuhörer zu 1 M. lieber als nur 100 zu 3 M. Vom Netto-Ertrage könnte der Verein für seine Bemühungen etwa 10 Prozent in Abzug bringen, um sie der Vereinskasse zu überweisen, und jeder konzertirende Künstler würde sich mit dem unter diesen Verhältnissen zu erwartenden materiellen Erfolge zufrieden erklären, weil er weiss, dass durch die Gesammtheit der Klavierlehrer in sicherer Weise sein Interesse gefördert wird, als durch einen jener Konzertunternehmer, die nur durch pomphafte und kostspielige Reklame das Publikum herbeizuziehen vermögen. Der Verein würde ausserdem sich dabei das Verdienst erwerben, dem Publikum wirkliche Kunstgenüsse zu verschaffen, was in der jetzigen Zeit, wo durch die skandalöse Tingeltangelwirthschaft der wahren Kunst grosse Gefahren drohen, um so ehrenvoller sein würde.

Es kommt nun darauf an, ob diese Auseinandersetzungen die Folge haben werden, dass sich in allen Städten Klavierlehrervereine bilden. Je schneller dieses geschieht, desto besser ist es für die Sache. Kann in einigen Wochen etwa von 20 Städten gemeldet werden, dass sich Vereine dort gebildet haben, so wird das gegebene Beispiel sehr bald noch 100 andere Städte zum gleichen Schritte veranlassen.

Freilich sind die hierbei zu überwindenden Schwierigkeiten ganz enorm. Auf die Vereinigungen der Volksschullehrer hinzuweisen, ist nicht ganz zutreffend, denn sie alle umschlingt durch die feste Anstellung vom Staate ein gemeinsames Band, und der Grad der Leistungen jedes einzelnen kommt dabei nicht in Betracht. Wir sehen aber, dass auch hier nur Diejenigen, die sich durch höhere Geistesgaben dazu berufen fühlen, als Leiter und Rathgeber auftreten, während die übrigen sich gutwillig dem Ganzen anschliessen, und die durch die Gemeinschaft erhaltenen Belehrungen mit Freude aufnehmen. Genau dasselbe sehen wir bei den Orchestermitgliedern, wo ebenfalls die Leistungen jedes Einzelnen sehr verschiedener Art sind. Weil wir aber sehen, dass bei den letztern die Sache möglich war, trotzdem hier fast dieselbe Ungebundenheit wie bei den Klavierlehrern herrscht, so können wir hieraus erkennen, dass die Schwierigkeiten keine unüberwindlichen sind.

Was aber Noth thut, das ist die Erkenntniss und innere Ueberzeugung, dass eine solche Vereinigung aus den angegebenen Gründen erzielt werden muss. Das ist hier in noch weit höherm Grade als bei den Orchestermitgliedern erforderlich, denn bei diesen gestaltet sich nach der Intelligenz des an der Spitze des Ganzen stehenden Dirigenten allmählig auch die Intelligenz jedes Einzelnen, während hier nur zu leicht ein vollständiges Stillstehen Platz greifen kann. Wenn wir aber bedenken, dass gerade hier nach den beiden angedeuteten Richtungen hin Resultate von unberechenbaren Folgen im Laufe der Zeit erzielt werden können, so muss dieses schon die Kraft verleihen, alle jene Schwierigkeiten zu überwinden.

Der erste Schritt ist schon geschehen durch die Gründung dieser Zeitschrift. Von mehr als Tausend Klavierlehrern aus allen Theilen Deutschlands kann man annehmen, dass sie durch dieses Band schon ein wenig mit einander verknüpft sind. Was früher fast unmöglich war, ist durch dieses gegründete Blatt jetzt möglich geworden. Sache jedes Einzelnen ist es nun, den zweiten Schritt herbeizuführen. Sorgt die verehrliche Redaktion dafür, dass jedem Abonnenten dieser Zeitschrift mehrere Exemplare dieser Nummer zur Verfügung gestellt werden,*) (was ja auch in ihrem eigenen Interesse liegen dürfte), so ist das Mittel gegeben, die ganze Klavierlehrerwelt mit dem hier entworfenen Plane bekannt zu machen. Eine gemeinsame Besprechung in jeder Stadt wird dann bald zu Stande kommen, wenn von Solchen, die sich als Leiter berufen fühlen, die Anregung gegeben wird. Aus nahe liegenden Gründen dürfte es aber zu empfehlen sein, als Klavierlehrer Jeden anzusehen, der sich dafür ausgiebt, vorausgesetzt, dass in moralischer Beziehung gegen die Person nichts einzuwenden ist. Wer z. B. Abends in öffentlichen Lokalen als „Pianist“ auftritt, oder in den Zeitungen nach Schülern sucht, die in einigen Monaten Tänze und Opernmelodien durch ihn spielen lernen sollen, darf nicht als Klavierlehrer angesehen werden. Im Uebrigen aber mache man keinen Unterschied, denn auch der Schwache kann durch die Belehrungen, welche er von der Gesammtheit erhält, mit der Zeit zu besseren Leistungen gelangen. Anfänger mit bescheidenen Honoraransprüchen ist Jeder einmal gewesen. Es versteht sich von selbst, dass auch Klavierlehrerinnen als Mitglieder aufgenommen werden müssen, denn was bei diesen bisher oft mangelhaft war, wird sich ebenfalls durch das Vereinsleben mit seinen unausbleiblichen Belehrungen besser gestalten. Jedenfalls würde es sich am besten bewähren, wenn jede Woche eine Versammlung stattfände, und alle 14 Tage (oder auch monatlich einmal) den Lehrerinnen die Betheiligung gestattet würde.

Der Weg ist nun gezeigt und die Zeit muss lehren, wie sich die Sache gestalten wird.

Berlin, den 3. Juli 1878. Aloys Hennes.

*) Kann erst geschehen, wenn sämmtliche bisher eingegangene Gutachten veröffentlicht sein werden, da alle zugleich zur Vertheilung gelangen müssen. E. B.

Antworten.

Herrn **A. Huber** in **Wien**. Eingetroffen. Besten Dank, wird von guter Wirkung sein.

Herrn **H. J. Döring** in **Treptow** a. Toll. Die technischen Schwierigkeiten der Cramer'schen Etüden sowohl als auch die des vor kurzem in diesem Blatt empfohlenen von A. Henselt meisterhaft gearbeiteten zweiten Klavierparts können nur von vorgeschrittneren Schülern vollkommen überwältigt werden. Als wohlklingend und leicht ausführbar für zwei Klaviere nennen wir Ihnen hingegen die bereits

in No. 12 d. Bl. empfohlenen Stücke von H. Mohr (Berlin, Simon) sowie der im Verlage von Bote und Bock erschienene Soldatenmarsch aus Gounods: Margarethe.

Herrn **L. Schlösser** in **Darmstadt** Wir bitten sehr um baldige Uebersendung des uns gütigst versprochenen Gutachtens über Gründung von Klavier-Lehrer-Vereinen.

R. F. in **Karlsruhe.** Wir bedauern Ihrem Wunsche nicht genügen zu können, da uns die Namen der Abonnenten, welche die Zeitung durch die Post oder Buchhandlungen beziehen, nicht bekannt sind.

Herrn **W. Irgang** in **Görlitz.** Besten Dank, wird bald benutzt.

Herrn **Schönheyde** in **Ichtershausen.** Bitten um Schluss des Artikels und sind begierig, den neuen kennen zu lernen.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 16. **Berlin, 15. August** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M*.

Zur Elementar-Musiklehre in der Harmonie.

Von **Louis Köhler.***)

Die Tonarten mit ihrem Akkordgehalte und was davon sonst zu einer tieferen Erkenntniss, als sie in Klavierschulen gefunden und im Klavierunterricht mitgetheilt wird, nothwendig ist, soll hier gelehrt werden. Es wird dabei natürlich vorausgesetzt, dass der Lernende so weit vorgebildet sei, dass er jeden Ton mit seinen verschiedenen Namen kenne und in jeder Oktav mit einer Note und den etwa zugehörigen Versetzungszeichen aufzuschreiben verstehe; sollte er zudem sämmtliche Tonleitern in Dur und Moll auswendig spielen und mit den Namen der Tonfolge auf- und abwärts nennen können, so ist es um so besser; übrigens folgt hier dazu alsbald das Nöthige.

Die Tonleitern sind in der bekannten Art zu lernen, nach welcher die nächstfolgende immer mit dem fünften höheren oder tieferen Tone der vorigen beginnt. So folgt also auf die Tonleiter von C nach aufwärts die von G, dann die von D, dann A, E, H, Fis, Cis; es würde nun in Kreuznamen immer weiter so gehen: Gis, Dis, Ais, Eis, His; dieses His würde die Taste C sein, ist aber der harmonischen Progression nach ein Ton von anderer Bedeutung als C. Dieser Unterschied wird auf dem Klavier, das für C und His, Fis und Ges und dergleichen Ton-Namen nicht verschiedene Tasten enthalten kann, durch die Kunst des Stimmens so ausgeglichen, dass für je zwei solcher Töne, wie His und C, Fis und Ges etc. nur eine Taste gilt. Man nennt dies eine temperirte Stimmung.*) Nun bleiben aber doch immer noch für jede Taste die zweierlei Namen, welche in den verschiedenen Tonarten begründet sind. In der Praxis werden die zwei Namen nur auf die Tonarten H = Ces-dur, Fis = Ges-dur, Cis = Des-dur angewendet, welche dann gleiche Tasten haben; man muss darum die drei Tonarten mit ihren zweierlei Namen lernen und wenn man nach Cis = Des fünf Töne höher bei As ankommt, immer wieder fort nur Bee-Namen nennen: Cis-Des, As, Es, B, F .... **C.** So ist man dann beim Ausgange C wieder angelangt, nachdem der Tonartenkreis durchlaufen ist. Dieser heisst der Quinten-Zirkel, weil die fünfte Tonstufe (bei welcher immer die neue Tonart beginnt) eine Quinte heisst. Man denke sich demnach den Tonartenkreis so:

C G D A E {H Fis Cis
{Ces Ges Des As Es B F ... C.

Hier führte der Weg quintenweise aufwärts hin zuerst durch die Kreuztonarten, welche dann Bee-Namen erhielten, nach C zurück; geht man abwärts von C, da fügt sichs entgegengesetzt: auf C folgt das untere

*) Der Titel von Joh. Seb. Bach's Werke, das „wohltemperirte Klavier", welches zwei mal 24 Präludien und Fugen in allen Tonarten enthält, stammt aus jener Zeit, wo die temperirte Stimmung noch neu war. Früher, als man noch nicht temperirt und „naturrein" stimmte, war auf einem Klavier nur in einigen Tonarten zu spielen.

*) Diese Darlegungen, auf Hauptmann's System fussend, werden auch Denen Neues bringen, welche bereits ihren Kursus in der Harmonielehre nach den üblichen Lehrbüchern durchgearbeitet haben.

F und weiter quintenweise nach der Tiefe zu:
C F B Es As {Des Ges Ces
{Cis Fis H E A D G C

Wenn der Wechsel zweierlei Namen für Schüler verwirrend ist, so spielen sie die Tonleitern erst in der Aufwärtsfolge von C nach Fis, fangen dann wieder bei C an und spielen durch F, B bis Ges.

Es giebt zwar auch, wie für H Fis Cis so auch für die übrigen Takten noch mehrerlei Namen, z. B. E-Fes, As-Gis etc.; aber auch nur als Töne, nicht als „Tonarten" mit Vorzeichnung, denn Fes-dur würde bereits ein Doppelbee, Gis-dur ein Doppelkreuz (fisfis) vorgezeichnet haben; solche Versetzungszeichen kommen aber in der Vorzeichnung niemals zur Anwendung. — Jenen „Quintenzirkel" muss man auswendig wissen.

Die Theorie der Notenschrift behandelt bei der Vorzeichnung schon äusserlich das Tonart- und Tonleiterwesen in jeder Klavierschule, insofern ja die Noten und Zeichen geschrieben werden; bei der Lehre von den Versetzungszeichen wird auch gelehrt, was „halbe und ganze Tonstufen" sind, nämlich dass die halben aus zwei nächsten Tönen bestehen, wie z. B. H C, E F, Fis G, G As etc. und dass die ganzen zwei solche halbe Töne enthalten, wonach dann also ein ganzer Ton aus drei dicht nebeneinander liegenden Tonstufen besteht, wie z. B. C D, (wo von C bis Cis und von Cis bis D je ein halber Ton ist); ferner E Fis, As B, H Cis etc. Dies Alles ist also Jedem, der die Harmonielehre studirt, wohlbekannt.

Hiernach ist nun zunächst die C-Durtonleiter in ihren ganzen und halben Tonstufen zu messen und man hat zu erkennen, dass dieselben so aufeinander folgen:

|zwei Ganze| |drei Ganze|
C D E F G A H C
|Halber| |Halber|

Danach muss man nun von jedem Tone aus eine Durtonleiter zu finden im Stande sein, wobei das Gehör die Tonleitermelodie zu beobachten und bis zum Singen auswendig zu lernen hat. Aus den durch diese Folge von halben und ganzen Tönen nothwendig werdenden Versetzungszeichen für jede Tonart entsteht die „Vorzeichnung".

Man wird so zu den folgenden Durtonleitern kommen:

C d e f g a h. **G** a h c d e fis. **D** e fis g a h cis. **A** h cis d e fis gis. **E** fis gis a h cis dis. {H cis dis fis gis aïs. / Ces des es ges as b.} {**Fis** gis aïs h cis dis eïs. / Ges as b ces des es f.} {**Cis** dis eïs fis gis ais his. / **Des** es f ges as b c.} **As** b c des es f g. **Es** f g as h c d. **B** c d es f g a. F g a b c d e.

Die zusammengeklammerten Tonleitern enthalten, wie vorhin gelehrt wurde, die verschiedenen Namen für die gleichen Tasten.

Die Namen der Tonleitertöne müssen sicher gewusst sein, damit z. B. in der G-Durleiter das Fis nicht als Ges, in F-Dur das B nicht als Aïs etc. benannt werde. Das Mittel zur Vermeidung derartiger Irrungen bieten die Stammtöne, also die Untertasten mit ihren gewöhnlichen Buchstaben-Namen der Reihenfolge nach, welche jeder Tonleiter zum Grunde liegt. So z. B. bilden sich die Namen der Fis-Durtonleiter an den Stammtönen F G A H C D E F, von welchen die einzelnen entweder selber als Tonleitertöne gelten (wie z. B. hier das H) oder mit einem Vorsetzungszeichen zu versehen sind, z. B.:

♯ ♯ ♯ ♯ ♯ ♯
F G A H C D E.

Sagt man statt Fis für die nämliche Taste Ges, so beginnen demnach die Namen mit G und folgen in den Stammtönen so: G A H C D E F. Um hier die nämlichen Tonleitertasten von Fis-Dur unter Bee-Namen zu finden, ist jeder Stammname mit einem b zu versehen ausser F; also:

b b b b b b
G A H C D E F

Würde man nun z. B. fälschlich statt Ges As B sagen Ges Gis B, so würde darin der Stammton A übersprungen und der Stammton G unrichtigerweise zwei Mal genannt sein. Dieses Beispiel genügt wohl, um sich beim Aufschreiben und Benennen der Tonleiter auf dem rechten Wege halten zu lernen: man muss eben gut aufpassen.

Intervalle.

Die Entfernung zweier Töne nennt man Intervall (d. i. Zwischenraum).

Die nächste Aufgabe ist, von den auswendig gelernten Durtonleitern jeden Ton als so oder so vielte Stufe vom ersten Tone aus zu wissen. Jeder Ton jeder Tonleiter ist mit den Ziffern von 1 bis 8 zu beschreiben, z. B.

1 2 3 4 5 6 7 8
C D E F G A H C

dann sind die Zahlen mit den gebräuchlichen italienischen Worten zu benennen:

1 2 3 4 5 6
Prime, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte,
7 8
Septime, Octav.

Man kann allenfalls hinzufügen:

9 10
None, Dezime;

noch weiter würde es heissen:

11 12 13
Undezime, Duodezime, Terzdezime

u. s. w. Doch kann vorerst Alles nach der Octav folgende bis zur geeigneten Gelegenheit zurückgelassen werden.

Kennt man diese Intervallen-Namen in Anwendung auf die Durtonleitern auswendig, so müssen die **Fragen nach den Stufen**

ausser der Reihenfolge durch alle Durtonleitern in dieser Weise gestellt werden: wie heisst die Sekunde in G-Dur, oder einfach von G? die Terz von D? die Quarte von A? die Quinte von E? die Sexte von H? die Septime von Fis? die Sekunde von Cis? (nun zurückkehrend auf Ges statt Fis), wie heisst die Terz von Ges? die Quarte von Des? die Quinte von As? die Sexte von Es? die Septime von B? die Sekunde von F? die Terz von C? und so fort immer grade weiter mit der Intervallen- und Tonleiterfolge. Wer die Harmonie kennen lernen will, muss hierin ganz fest sein. Die Terz und Quinte jeder Tonleiter ist besonders zu üben und mit der Prime zusammen anzuschlagen, weil damit zunächst zu arbeiten sein wird.

Sobald die Durtonleitern in ihren Intervallen fest im Gedächtniss sitzen, ist von jeder derselben die Terz apart heraus zu denken und mit einem erniedrigenden Versetzungszeichen zu versehen, bei einem Stammnamen durch b, bei einem Kreuznamen durch ♮, bei einem Bee-Namen durch bb (wo dann z. B. aus B ein Doppelbee, die „Taste" A, entsteht). Auch diese erniedrigte Terz ist dann mit ihrer zugehörigen Prime und deren Quinte zusammen anzuschlagen, als Vorbereitung zu der folgenden Arbeit.

(Fortsetzung folgt.)

Einige Gedanken über den Ausdruck „bearbeitet" wie er für Musikwerke Anwendung gefunden hat.

Von **Carl Witting.**

Wenn der Bildhauer den rohen Marmorblock bearbeitet, um aus ihm eine schöne Gestalt zu bilden; wenn der Schmied das glühende Eisen bearbeitet, um es einem bestimmten Zwecke dienstbar zu machen, so ist in den beiden Fällen durch Bearbeitung eines rohen Stoffes etwas Schönes oder Nützliches geschaffen worden. Auch sagt man wohl, wenn ein Mensch durch Ueberredung einen Anderen für seine Pläne zu gewinnen sucht „er bearbeitet ihn"; er will also einen Zustand schaffen, der noch nicht vorhanden ist, analog den obigen Beispielen. Bei dem Bearbeiten von Musikstücken tritt aber der umgekehrte Fall ein, denn etwas Fertiges, Abgeschlossenes muss hier herhalten, um in neuer Gestalt aufzutreten, Musikbedürftige zu beglücken. Wenn wir in den Musik-Anzeigen lesen: Sinfonien von Haydn, Mozart und dem bekannten dritten im Bunde — den Hector Berlioz aus seiner Zeit als l'empereur de la Symphonie bezeichnete — „bearbeitet" als Duos für Pianoforte und Violine, oder für Pianoforte zu 4 Händen, Violine und Violoncelle etc. etc., dann überkommt uns allemal ein peinliches Gefühl. Ein Werk, das mehr als 20 verschiedene Stimmen zählt (von denen die meisten untereinander charakteristisch unterschieden sind, wie: Flöte, Horn, Fagott, Trompete, Pauke, Violine, Kontrabass u. A.) ist hier durch Reduktion, durch Auslöschen der Instrumentalfarben zu einem neuen Sein „bearbeitet". Diese neue abgemagerte Gestalt kann nur eine schwache Vorstellung vom Werke selbst geben, kaum so gut wie eine Photographie nach einem Oelgemälde. Bei dieser sieht man wenigstens die Gestalten, wenn auch schattenhaft, an derselben Stelle wie im Original; aber bei einer Sinfonie als „Duo" ist das ja gerade ein Hauptvorzug der Bearbeitung, wenn der Gedanken-Reichthum, den der Autor über alle Stimmen ergossen hatte, recht gleichmässig auf die Instrumente vertheilt ist, die hier das Orchester ersetzen sollen. Klingt das nun nicht wie eine Majestäts-Beleidigung unserer grossen Meister, denen die Menschheit so viel zu danken hat, wenn man ihre besten Schöpfungen „bearbeitet"? Wenn die Spekulation darin eine Geschäftsquelle sucht, diese Meisterwerke auch denjenigen zugänglich zu machen, die dieselben im Original nicht Gelegenheit haben zu hören dann sollte dieses Verfahren „übertragen"*) und nicht „bearbeitet" genannt werden; denn „bearbeiten" heisst, wie wir glauben am Eingange unserer Betrachtung dargethan zu haben, entweder einen Gegenstand oder, im idealen Sinne genommen, einen Zustand durch unsere Bemühungen hervorbringen, der besser ist als der vorhandene. Das zu bearbeitende Musikstück ist aber in einem besseren Zustande vorhanden, als es durch Bearbeitung werden kann. — Früher benannte man dieses Verfahren „arrangiren", ein Fremdwort, welches so viel wie anordnen, einrichten bedeutet; es fiel in neuerer Zeit der Sprachreinigung zum Opfer und wurde meistens durch „übertragen" ersetzt. Dabei aber hätte man bleiben sollen. Das Streben in neuester Zeit nach etwas Besonderem, nach einem „Cachet de plus" hat das Wort „bearbeitet" in Gebrauch genommen, welches aber nach unserem Dafürhalten etwas Ungehöriges dem Meister gegenüber ausdrückt. — Wenn irgend ein Maler es unternehmen würde, ein Gemälde, das ein Meisterwerk ist, etwa hinsichtlich der Farbe oder des Ausdrucks zu „bearbeiten", welche herbe Kritik würde dann von den Berufenen laut werden und welch' Rachegeschrei erfüllte augenblicklich den Kreis der Unberufenen? Auf musikalischem Gebiet herrscht dagegen ungebundene Freiheit. Die Berufenen kümmern sich selten darum, ob das bearbeitete Werk gepflückt oder gar gerupft ist; die Unberufenen, durch Autoritätsglauben befangen, haben an der Bearbeitung, ob so oder so, ihre Freude, da sie nun zu Zweien oder Mehreren, eine Sinfonie erklingen lassen können. — Nun scheint es freilich, als gönnten wir den Liebhabern ihr Vergnügen nicht; dem ist aber nicht so, denn wir bekennen uns hiermit zu dem Grundsatze „Jedem das Seine", obwohl wir gegen eine „Bearbeitung" unserer Kunst-Grössen gar viel

*) Wird auch oft so genannt.

einzuwenden haben, da dieser Ausdruck uns nicht schicklich erscheint. — Wenn ein mit Glücksgütern gesegneter Mensch, der sich mit Verstand und Geschmack in seinen Verhältnissen behaglich ausgebreitet hat, plötzlich vom Schicksal so bearbeitet wird, dass er sich in einen kleinen und beschränkten Zustand versetzt sieht — wenn dieser Mensch, nun schmucklos und beraubt, auch in den ärmlichen Verhältnissen seinen wahren menschenwürdigen Charakter bewahrt, so bewundern und schätzen wir ihn. Wenden wir dieses Beispiel auf eine unserer Sinfonien an, welche vom Schicksal in der Person eines „Bearbeiters" gefasst wird. Bleibt dabei der Gedankengang des Werkes, das, seines Schmuckes beraubt, doch von demselben Geiste beseelt ist, so verdient diese Uebertragung unsere ganze Anerkennung. — Vor Jahren erzählte uns ein Dichterveteran — der zugleich Maler, Musiker war — dass ihm einstens Göthe eine von seinen mit Randverzierungen versehenen Karten verehrt habe mit der Aufschrift:

„Was du kannst, das sollst du treiben,
Was du nicht kannst, lasse bleiben."

Dies ist ein eben so schöner Spruch wie der ebenfalls Goethische Vers mit der Frage vom „Weiter schweifen." Wer das Glück hat, genau zu wissen, was er kann, und dann noch das Glück, es treiben zu können, der ist dreimal glücklich. Herr Hans von Bülow ist einer von diesen, und doch heisst es auf dem Titelblatte der von ihm kritisch revidirten Klavier-Etüden von Cramer nur „neu herausgegeben", obschon wir es hier mit einer Bearbeitung im besten Sinne des Wortes zu thun haben, die sich nicht mit den Legato-Bogen und Staccato-Pünktchen und folgerichtigen Fingersatz- und Vortragsbezeichnungen allein begnügt, sondern auch noch eine Menge instruktiver Anmerkungen hinzufügt, wodurch das ausgezeichnete Werk Cramers an Bedeutung gewonnen hat, da hierdurch der Schüler ein Mittel mehr an die Hand bekommt, zu prüfen, „was er kann". — Als verfehlt jedoch muss man es bezeichnen, wenn Virtuosen Musikstücke, die sich durch einfache, ungeschminkte Natürlichkeit auszeichnen, mit Bravourpassagen „bearbeiten", wie das z. B. mit Weber's Aufforderung zum Tanz geschehen ist. Auf dem Titelblatte der von C. Tausig besorgten Weberschen Aufforderung heisst es nicht „bearbeitet" oder „neu herausgegeben", sondern (und hierin liegt wiederum ein cachet de plus) „mit Arabesken für den Konzert-Vortrag." Solche Unternehmungen kommen uns vor, wie wenn eine Tante, die in der grossen Residenz wohnt, eine ihrer Nichten, ein wohlerzogenes, sittsames, aber lebensfrohes Mädchen aus dem Städtchen zu sich beruft, um aus ihr eine Salondame zu machen, die nur in glanzvoll dekolletirter Toilette einherstolzirt und jede Gelegenheit wahrnimmt, einen zierlichen Entrechat zu machen. Die Versündigungen, welcher sich Musiker so oft an Meisterwerken, die nicht die ihrigen sind, zu schulden kommen lassen, sind so zahlreich, dass ein dicker Band mit der Untersuchung darüber angefüllt werden könnte. Man vergleiche z. B. die von David „bearbeiteten" Violin-Sonaten (hohe Schule) des 17. und 18. Jahrhunderts mit den Originalen, und man wird finden, dass das modern Schablonenhafte in vielen Fällen gar zu sehr das Ursprüngliche verwischt. Die Entschuldigung, dass wir heute diese Kunstwerke im Originalgewande nicht mehr ertragen können, verliert sofort ihre Gültigkeit, wenn wir Werke von Palestrina, Corelli, Händel, Bach u. v. A. dieser Zeit in ihrer ursprünglichen Fassung anhören. Aber dass solche Gaben im Allgemeinen in der Musikwelt ohne Bedenken angenommen werden, darin liegt eben der so sehr bemerkenswerthe Unterschied zwischen den Veteranen dieser Kunst und denen der Malerei, die keine „Verbesserung" am wirklichen Kunstwerk dulden, sondern das Gemälde erhalten wissen wollen, wie es der Genius des Meisters geschaffen.*) — Dieser Thatsache etwas näher zu treten und eine Erklärung dafür zu finden, sei einer unserer nächsten Aufgaben vorbehalten.

---

*) Der Vergleich zwischen den Werken der Musik und der Malerei ist doch aber hier nicht zutreffend. Ein Gemälde wird durch fremde Zuthaten entstellt, aber ein musikalisches Kunstwerk wird durch die Uebertragung oder Bearbeitung nicht geändert; die Partitur z. B. bleibt unverändert und Jeder hat Gelegenheit, sie zu studiren. Wollte man aber an ihr — vorausgesetzt, dass sie noch nicht vervielfältigt ist — eine Aenderung vornehmen und die so Gefälschte dem Publikum vorführen, so würde dies der Aenderung an einem Originalgemälde gleichkommen; „Vandalismus" wäre eine noch zu gelinde Bezeichnung für ein solches Verfahren. E. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Y. von Arnold wurde in Folge seines Werkes über die alten Kirchenmodi, sowie einiger in Moskau über diesen Gegenstand gehaltener Vorlesungen, von der Moskauer Gesellschaft für antike russische Kunst zum aktiven Mitgliede ernannt.

— Der Bildhauer Harzer, bekannt durch sein Marschner-Denkmal, das er für Hannover ausführte, ist jetzt mit dem Denkmal, das Louis Spohr in Kassel errichtet werden soll, beschäftigt.

Berlin. In dem neuesten Jahresbericht des Prager Konservatoriums der Musik interessirt uns vorerst der Aufsatz seines Direktors, des Herrn Jos. Krejci: Der gegenwärtige Stand der elementaren Musikpflege in Böhmen in geschichtlicher Beleuchtung. Der Verfasser leitet den Verfall aus der Hintansetzung der musikalischen Unterweisung in der Volksschule her. Der frühere umfassende Unterricht in der Musik ist dem blossen Unterricht im Gesange gewichen, und dieser, wie er jetzt betrieben wird, ist nicht im Stande, den Ansprüchen zu genügen, die man an ein so wesentliches Bildungsmittel, wie die Musik, zu stellen berechtigt ist, er sinkt, auf wenige Stunden der Woche beschränkt, zur blossen Erholung des Schülers herab. Erweiterung des Musikunterrichts in der Schule verlangt der Herr Verfasser, damit das Volk musikalischer werde und in diesem Wunsche begegnet sich derselbe

mit unserem geehrten Mitarbeiter Herrn Dr. Langhans der in seinem Aufsatz in No. 13 d. Bl. dieselbe Forderung an die Schule unserer Länder stellt. Herr Direktor Krejci erklärt sich am Schluss seines Aufsatzes bereit, Jedem, der es wünschen sollte, über die Mittel und Wege zur Besserung dieser Zustände Auskunft zu ertheilen. Wir würden demselben sehr dankbar sein, wenn er uns gütigst mittheilen wollte, in welcher Weise sich die Einfügung des Musikunterrichts in die übrigen Disciplinen der Schule am besten ermöglichen liesse.

Aus der diesem Aufsatze folgenden Chronik der Anstalt entnehmen wir, dass das Jahr 1878 das 68ste Schuljahr der Anstalt sei. Die Konservatoriumskonzerte, welche sich durch künstlerische Zusammenstellung des Programms und vorzügliche Ausführung einen Weltruf errungen, boten auch im letzten Schuljahre viel des Guten. Es fanden vier grosse Konzerte statt, in denen u. a. die D-dur-Serenade v. Jadassohn, Sinfonie, Konzertstück op. 41 u. Ouvertüre op. 7 von Rietz, A-moll-Konzert für Violoncell und Orchester von Volkmann und eine Faust-Ouvertüre von Wagner zur Aufführung gelangten. Als Solisten betheiligten sich Professor Koch (Ohoe), Hilpert (Violoncell), Frau Normann Neruda (Violine).

In den öffentlichen Prüfungen producirten sich die Eleven der Anstalt in allen Instrumentalfächern, in Solo und Chorgesang, in Theorie, Komposition, Deklamation und Geschichte der Musik. Als Schüler, welche in allen Unterrichtsgegenständen das Prädikat vorzüglich erlangt haben, nennt das Programm die Herren Josef Horejsi, Rudolf Dellinger, Josef Polacek, und die Damen Josefine Aman und Mari Srb.

Leipzig. Am 14. v. M. fand die Generalversammlung der Deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Komponisten statt. Der Jahresbericht konstatirte zunächst das numerische Wachsthum der Genossenschaft, deren Mitgliederzahl von ursprünglich 100 bereits auf 323 gestiegen ist. Durch den Tod verlor die Genossenschaft seit der vorigen Generalversammlung 5 Mitglieder. Aus dem von dem geschäftsführenden Direktor, Herrn von der Göben, veröffentlichten Geschäftsbericht nebst Rechnungsabschluss geht hervor, dass trotz der fortdauernden Ungunst der Zeitverhältnisse und der überhandnehmenden Insolvenzen der Theaterdirektionen der Geschäftsgang im Ganzen ein befriedigender war, indem gegen das Vorjahr eine Mehreinnahme von ca. 12½ pCt. erzielt wurde. Die Genossenschaft schloss in der Zeit vom 1. April 1877 bis 31. März 1878 zusammen 592 Verträge über Aufführungsrechte ab (gegen 378 im Vorjahre), und zwar 333 über neue und 159 über ältere Werke. Den Schutz der Genossenschaft geniessen 3081 Werke. Als Rechtsschutzverein fand die Genossenschaft auch im vergangenen Jahre hinreichende Gelegenheit, ihre statutarischen Zwecke zu verfolgen, wie aus der von ihrem Syndikus, Herrn Dr. Gerhard, mitgetheilten Prozessstatistik erhellt. Seitdem in der Person des Herrn Ignaz Kugel in Wien ein neuer Generalbevollmächtigter der Genossenschaft für Oesterreich-Ungarn bestellt worden ist, steht zu hoffen, dass auch dort ein Aufschwung der Geschäfte eintreten werde, zumal wenn die wiederholten Petitionen des Vorstandes an das k. k. Staatsministerium in Wien um Einführung der Grundsätze und Bestimmungen des Deutschen Reichsgesetzes vom 11. Juni 1870 endlich Berücksichtigung finden. Die Versammlung ertheilte dem Vorstande mit Vorbehalt der üblichen Revision Decharge. Bei der hierauf vollzogenen Neuwahl wählte man: 1) in den Vorstand die Herren Geh. Hofrath Dr. von Gottschall, Kapellmeister Reinecke, Dr. Hans Marbach, Dr. Ernst Eckstein in Leipzig, Tribunalsrath Ernst Wichert in Königsberg und Baron von Flotow in Leutendorf (Mecklenburg-Schwerin), 2) in den Vorstandsrath die Herren Dr. Paul Lindau in Berlin, Gustav v. Moser in Holzkirch und Professor v. Weilen in Wien.

London. Mittwoch, 10. v. wurde in der königlichen Akademie der Musik zu London unter Malcolm Lawson's Direktion ein Stück guter historischer englischer Musik aufgeführt. Die Darsteller waren Mitglieder der Gluck-Gesellschaft, die Oper Henry Purcell's „Dido und Aeneas“. Das Werk kam „zum ersten Male seit — 1677“ wieder einmal zu Gehör! Purcell gilt den Engländern als Old England's allergrösster Musiker, der nur zu früh verstarb, um eine epochemachende Schule hinterlassen zu können, wie solche Italien, Frankreich und Deutschland aufzuweisen haben (sagen die Engländer). Purcell war ein Schüler Pelham Humphrey's, dieser aber studirte auf Kosten Karl's II. unter Lully, dem Gründer der französischen Oper. — „Dido und Aeneas“ datirt entweder von 1677 oder von 1680. Die Oper zeichnet sich durch die Kürze aller ihrer Nummern und durch interessante, ausdrucksvolle, in Phrase und Deklamation gleich vollendete Recitative aus. — Das Gluck-Konzert brachte ausser Purcell's Oper noch Bruchstücke aus Gluck's „Alceste“ (Ouverture, heiliger Marsch im Apollotempel, Scene zwischen Admet und dessen Gattin, die Befreiung der letzteren durch Herkules). Die Gluck-Gesellschaft durfte für diese Aufführung umsomehr die Nachsicht der Hörer in Anspruch nehmen, als es ihr erstes öffentliches Auftreten seit Bestehen derselben war. — Ein Baritonist, Mr. Theo Marzials, sang den Aeneas in der Purcell-schen Oper, den Hohenpriester und den Herkules in der Alceste ganz vorzüglich, unterstützt durch ein schönes, volles, ergiebiges Organ. Die Solisten waren mit einer einzigen Ausnahme Gesellschaftsmitglieder und thaten ihr Bestes.

Paris. Am 19. Juli hielt die Pariser Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften eine Sitzung ab, in welcher von indischer Musik die Rede war. Der berühmte Orientalist Garcin de Tassy war der Sprecher. Derselbe überreichte im Namen eines gelehrten Indiers zwei in englischer Sprache geschriebene Werke über indische Musik. Der gelehrte Musik-„Pandit“ war kein anderer als der Rajah Sourindro Mohun Tagore, Gründer und Direktor des Kalkuttaer Konservatoriums. Das erste Werk, ein Quartband, ist illustrirt und heisst: „Die sechs Haupträgas mit einem kurzen Abriss der Hindumusik“. Beigegeben waren sieben schöne Lithographien. Die eine stellte Brahma's Gemahlin Saraswati, die Göttin der Beredsamkeit und der Musik, dar, die übrigen waren allegorische Darstellungen der den sechs indischen

Jahreszeiten entsprechenden sechs Hauptweisen indischer Musik, die man râga nennt. Neben den Hauptweisen unterscheidet man noch Nebenweisen, râguînî. Verfasser giebt über jede der sechs Hauptweisen erklärenden Kommentar. Da hat zuerst die Jahreszeit des Nebels ihre eigene Weise, den „srî rag." Der Lenz hat den baçanta. Man spricht auch wohl von dem „hindola rag", d. h. dem in der Schaukel gesungenen „rag". Im Herbst singt man nur den „bhaîrava" oder „bhairon", im Sommer den „panchama", im Hindu „dipak" genannt. Die Regenzeit hat ihren „megh", der Winter seinen „patta narayana" (im Hindu „malkûs"). — (Die musikalische Theorie der Inder ist in der Schrift von Jones über diesen Stoff übersichtlich entwickelt. Die Redaktion.) — Das zweite Buch enthält: „Einige lyrische Gedichte von Owen Meredith." Wir sehen hier den edlen Lord Edward Robert Lytton Bulwer junior, wie man zu sagen pflegt, unter (indische) Musik gesetzt. Owen Meredith ist dessen verschämter Schriftstellername. Unter diesem schrieb er seine „Klytemnestra". — Des Indiers Oktavband bringt eine Auswahl von Dichtungen jenes Lords auf die Nacht, den Sturm, die Schwalbe, den Abschied, die Heimkehr, die Syrene, das Bildniss, die Aloë, den Winter, den Frühling, alle mit Noten nach europäischem System und Hinweisen auf die indischen râgs oder râguinî's, welche hier zur Anwendung zu bringen sind.

Paris. Der Komponist Franz Bazin ist in Folge eines Schlaganfalles plötzlich gestorben. Derselbe hatte im Jahre 1840 den „Grand prix de Rome" für seine Cantate „Loyse de Montfort" erhalten und viele bleibende Werke geschaffen. Der Verblichene war am 4. September 1819 in Marseille geboren. Als Professor am Konservatorium von Paris seit vielen Jahren angestellt, zählte er die grössten Komponisten unserer Zeit zu seinen Schülern.

Paris. „Gaulois" bringt folgende vervollständigende Notizen bezüglich der Aufstellung der Statue Auber's auf dem Hauptplatze in Caen. Die Anregung und das Projekt hierzu sind von der Gesellschaft der schönen Künste in Caen ausgegangen und die bereits eingegangenen Subskriptionsbeträge erreichen die Ziffer von 6200 Frcs. Der Staat wird sich dadurch an diesem Werke betheiligen, dass er es auf sich nimmt, den Künstler zu bezahlen. Bekanntlich ist die Wahl auf Herrn Delaplanche gefallen. Die Statue, welche ungefähr 7 Fuss Höhe haben wird, wird gegenüber dem Theater aufgestellt. Die Kosten für den Bronzeguss, das Piedestal und das Umfassungsgitter werden auf 15- bis 18,000 Frcs. berechnet.

Paris. Das „XIX. Siècle" veröffentlicht eine vollständige und authentische Zusammenstellung der von dem internationalen literarischen Kongress gefassten Beschlüsse. Dieselben lauten:

I. Das Recht des Autors an seinem Werke beruht nicht auf einem Zugeständnisse des Gesetzes, sondern ist eine der Formen des Eigenthums, welches der Gesetzgeber zu gewährleisten verpflichtet ist.

II. Das Recht des Autors, seiner Erben und Rechtsnachfolger ist ewig.

III. Nach Ablauf der von den bestehenden Gesetzen für die Dauer der Autorrechte gesteckten Frist kann Jedermann ungehindert die literarischen Werke veröffentlichen, sobald er den Erben oder Rechtsnachfolgern einen Gewinnantheil zahlt.

IV. Jedes literarische, wissenschaftliche oder künstlerische Werk wird in den fremden Ländern nach denselben Gesetzen behandelt, wie die dort entstandenen Werke. Dasselbe gilt für die Aufführung dramatischer und musikalischer Werke.

V. Um dieses Schutzes sicher zu sein, braucht der Autor nur in dem Lande, in welchem das Werk zum ersten Male erschienen ist, die üblichen Förmlichkeiten erfüllt zu haben.

VI. Der Kongress ist der Ansicht, dass die Besserung der sittlichen und materiellen Lage der Schriftsteller wesentlich an die Gründung oder weitere Entwickelung der Gesellschaften zum Schutze der Rechte des Schriftstellers und an die Einführung von Unterstützungs- und Pensionsfonds geknüpft ist.

Der Kongress nahm ferner den Vorschlag an, eine internationale literarische Gesellschaft zu gründen, welche dem entsprechenden Vereine und den Schriftstellern aller Länder geöffnet sein soll. Endlich beschloss er folgende Wünsche:

1) dass die internationalen Verträge dem Autor das ausschliessliche Recht vorbehalten, zu einer Uebersetzung oder Bearbeitung seines Werkes die Erlaubniss zu ertheilen;

2) dass die literarischen Konventionen künftig von den Handelsverträgen ganz unabhängig bleiben;

3) dass die französische Regierung die Initiative zu einer internationalen Zusammenkunft ergreife, in welcher die Vertreter der verschiedenen Regierungen ein einheitliche Uebereinkunft über die Ausübung des literarischen Eigenthumsrechts im Geiste der vom Kongress angenommenen Beschlüsse zu vereinbaren hätten.

Wien. Dem Jahresbericht der Gesellschaft der Musikfreunde entnehmen wir folgende Daten: Der Lehrkörper der Anstalt bestand aus 51 ordentlichen und 4 ausserordentlichen Lehrern. An Schülern zählte das Institut für musikalische Fächer 735, mit der Schauspielschule zusammen 779. Ausgeschieden sind noch vor Ablauf des Schuljahres 111, durch Entlassung wegen Unfähigkeit 18, wegen Disciplinarvergehen 15; gestorben ist ein Schüler. Nach der Nationalität bestanden die Zöglinge aus 713 In- und 58 Ausländern; unter den letzteren waren 4 aus Amerika, 14 aus Deutschland, 11 aus Italien, 10 aus Russland, je 2 aus Schottland, Schweden, Rumänien und je 1 aus Frankreich, Griechenland, der Schweiz und der Türkei. Das Hauptfach ihres Studiums haben in diesem Schuljahre 59 Schüler, (24 Herren, 35 Damen) absolvirt; das Diplom erhielten 37 Schüler (15 Herren, 22 Damen) ausgefertigt, und mit der Gesellschaftsmedaille sind 10 Abiturienten (2 Herren, 8 Damen) ausgezeichnet worden.

— In Betreff des Beethovenpreises der Gesellschaft der Musikfreunde (500 fl.) wird daran erinnert, dass die Einreichungsfrist von Kompositionen am 30. September abläuft. Zulässig sind alle Zöglinge des Konservatoriums der Jahre 1868—1878, welche den Kursus absolvirt haben. Nähere Auskunft ertheilt die Kanzlei der Gesellschaft.

Wien. In Pörtschach in Kärnthen fand am 20. v. M. die Enthüllungsfeier des vom Klagenfurter Gesangvereine errichteten Herbeck-Denkmales statt. Um halb 7 Uhr erschienen die Sänger von Klagenfurt und begaben sich zur Stelle, wo das Denkmal steht, ein schöner waldumsäumter Platz, der sich trefflich für die Feier eignete. Nach Absingung eines Chores hielt der Vorstand des Gesangvereins, Dr. Traun, eine Ansprache, die Verdienste des zu früh Dahingeschiedenen würdigend. Während der Redner die letzten Worte sprach, fiel die Hülle des Denkmales. Es steht auf erhöhtem Platze, unter dem Medaillonbilde (welches provisorisch durch eine Photographie Herbeck's ersetzt ist) steht ein passendes Citat aus Goethe; darüber die Worte: Herbeck-Ruhe. Nun wurde ein Chor Herbeck's „Werner's Lied aus Welschland" mit Begeisterung gesungen, worauf Herr Regierungsrath Pix, Mitglied des Wiener Männergesangvereines, das Wort ergriff und in längerer Rede das schöne Verhältniss des Gefeierten zum Wiener und speziell zum Klagenfurter Männergesangvereine schilderte. Mit dem „Deutschen Lied" schloss diese würdige Feier. Im Repräsentationssaale folgte dann eine gemüthliche (?) Liedertafel.

— Noch ist der durch Schändung des Mozart-Monumentes auf dem Marxer Kirchhofe verübte Frevel nicht gesühnt, als schon ein ähnlicher Raub an dem Grabsteine Chr. Ritter v. Gluck's begangen wurde, indem eine frevelnde Hand das metallene Medaillon an dem Denkmal entwendete, welches durch die in Dr. L. A. Frankl's „Sonntagsblatte" und in Dr. August Schmidt's „Wiener allgemeine Musikzeitung" eingeleiteten Sammlungen im Jahre 1846 dem grossen Regenerator der Oper gesetzt wurde. Während bei den Römern und Griechen die Denkmäler der Heroen der Nation göttliche Verehrung genossen, streckt in der Metropole der Tonkunst die Habsucht ihre räuberischen Hände nach den Bildnissen ihrer grössten Tonmeister aus und bestiehlt das Volk um seine theuersten Andenken.

Bücher und Musikalien.

Carl Heinrich Döring, 20 Etuden zur Erwerbung eines vollen und runden Trillers, op. 33, 3 Hefte, Leipzig, Ernst Eulenburg.

Der Verfasser, als Lehrer am Konservatorium zu Dresden jedenfalls durch Praxis und Erfahrung geleitet, hat seinen bestimmten Zweck in erschöpfender Weise behandelt, und das Werk verdient beste Empfehlung. Man findet Trillerübungen in jeder Hand mit cantus firmus, Fingerwechsel, Pralltriller, Triller mit mittleren Fingern und in Mittelstimme bei gehaltener Ober- und Unterstimme in jeder Hand, Triller für den vierten und fünften Finger in jeder Hand, Terzentriller rechts, links, Triller in beiden Händen zugleich in Sexten und Decimen, freie Anwendung des Trillers nach dem Zeichen und nicht, wie bis dahin in ausgeführten Beispielen, und Kettentriller, — Alles sauber gefertigt. Triller-König — rara avis! Rudolph Willmers war einer!

Carl Heinrich Döring: Zwei instructive Sonaten, op. 34 und Zwei Sonaten zur Entwicklung der Technik und des Vortrages, Leipzig, Ernst Eulenburg,

sind als eine dankenswerthe Erweiterung des pädagogischen Materials anzusehen, insofern dasselbe jene logische, ernste Form in sein Bereich zieht, wofür in den anerkannten klassischen Beispielen in den wenigsten Fällen bestimmte, im Vordergrunde stehende technische Zwecke vorliegen. Klaviermentoren, wie Louis Köhler sind auch bereits nach dieser Seite hin thätig gewesen. Andrerseits lässt sich nicht leugnen, dass die Gefahr einer gewissen scholastischen Trockenheit nahe ist; das Formelle überwuchert Phantasie und Inhalt, „man merkt die Absicht und wird — als Künstler — verstimmt!" Hier decken sich Form und Gehalt trefflich, der Klaviersatz ist gut, die Schreibart rund und fliessend, das letztere op. erscheint noch reifer und lichter als das vorige. In letzterm mögen Druckfehler gebucht werden: 1. Sonate, S. 5, Z. 2 v. ob. Schlusstakt r. H. as statt a! — S. 13, Z. 3 v. ob. 1. Takt l. H. b statt h! — 2. Sonate, S. 8, vorletzte Z. v. unt. vorletzt. Takt, r. H. das fis nach dem Vorschlage muss e heissen!

Oskar Bolck, Zwanzig instruktive Kinderstücke zur Bildung des Vortrages für Anfänger mit genauer Angabe des Fingersatzes, sowie Vermeidung von Oktavenspannungen, op. 39. 2 Hefte, Leipzig, Ernst Eulenburg.

Die für die Kleinen berechnete Literatur hat sich zwar seit Schumann und Mendelssohn besonders auch nach der realistischen, tonmalerischen Richtung gemehrt, doch verdienen diese reizenden Stückchen vollauf, hervorragend ausgezeichnet und warm empfohlen zu werden. Sie sind sämmtlich kurz, nett, poetisch dabei, leicht, — für Kinder wie geschaffen!

B. Hamma, Glückliche Kinderzeit; op, 38. 2 Hefte, Leipzig, Forberg.

Ein wenig grobkörniger als voriges Werk, und die Stücke ausgedehnter, sonst musikalisch in fliessendem Style, verdienen die Hefte Beachtung. Die Anwendung, wie Titel besagt: „für das zweite Unterrichtsjahr" steht indess für diesen Zeitpunkt gelinde zu bezweifeln, wenigstens lange nicht — allerorts. Soweit sind wir in der angegebenen Frist im Allgemeinen — kaum! oder es wird ein Zustand geschaffen, — „fragt mich nur nicht: wie?"

August Reissmann, Aus Andersens Bilderbuch ohne Bilder, op. 36. 3 Hefte, Leipzig, Rob. Seitz.

Der Komponist hat hier einen glücklichen Gedanken zur Ausführung gebracht, den der Dichter im Vorworte seines vom zartesten poetischen Hauche erfüllten, populären Büchelchens, unentbehrlichen Requisits aller zierlichen Bibliotheken, selbst andeutet, wonach er anderweitige, grössere, künstlerische Ausführung seiner Skizzen Malern, Dichtern (rührende Bescheidenheit!) und Tonkünstlern überlässt. Sicher hat von den Letzteren auch schon Mancher (von

Einem können wir's bezeugen!) jenen Gedanken zur Ausführung bringen wollen, — er ist verlockend genug! — es ist eben die alte Geschichte vom Kolumbusei. — Eine andere Frage ist: wie der Plan geglückt ist? Reissmann ist ein zu notorisch guter Musiker, der in seinem Empfinden und Gestalten in der Neuzeit wurzelt, um nicht auch hier Charaktervolles, häufig mit poetischem Abglanze schattirter Färbung, interessant musikalischen Inhalt und oft brillante Darstellung bieten zu können. Die Stücke, 5 an Zahl, führen als Wegweiser ihrer Stimmung und des Inhalts die einzigen Ueberschriften des Märchenbuchs selbst: „Erster Abend", „Sechszehnter Abend" etc. und rufen somit den Vergleich mit der poetischen Grundlage augenblicklich wach, der unverkennbare Uebereinstimmung sofort und überall klar legt. Namentlich dürfte das zweite Heft und „der elfte Abend" Ueberzeugung bieten.

Nur möge auch die Ansicht gestattet sein, dass musikalischer Wiedergabe der duftigen Blüthen möglich mehr genützt würde, wenn diese gleich jenen Wortskizzen in gedrängterer, dafür noch charakteristisch präcisirterer Form gehalten wäre, was freilich dem Vorworte des Dichters widerspräche! Nicht Alles sagen, — und diese Stücke führen hin und her in die Breite, — ahnen lassen und der fremden Phantasie auch Etwas zu rathen geben, — das wäre unsere Meinung! Einer hätte ins Schwarze geschossen — Robert Schumann. Die Paar Stichfehler „Elfter Abend", unten, Schlusstakt, r. H. a für b, und die folgende S. 6, Z. 2 v. ob. vorl. Takt, r. H. fis für e sind leicht aufzufinden.

Eduard Rohde, Traumbild, Klavierstück, Leipzig, Karl Rothe.

Der geschätzte Komponist bietet hier ein Stück, im Ausdruck und in der Darstellung gewählter, als weitaus in dieser Gattung angetroffen wird. Neben runder Form und Wohlklang interessiren zumeist Stimmenführung und Intervallenschritte, das Trio wendet der ausgetretenen As-dur-Strasse den Rücken und träumt in C-moll, der Klaviersatz ist es eben ganz und völlig. Beste Verbreitung!

G. Br.-M.

P. Tchaikowsky: Barcarole pour Piano. Leipzig, Forberg. Pr. 1 Mark.

Ein feines, eigenartig melodisches Stück in dreitheiliger Liedform. Die Wiederholung des Thema's erhält durch die selbstständige Führung der begleitenden Stimmen erhöhten Reiz. Das Stückchen ist, wie wir lesen, auch in einer Bearbeitung für Violine und Klavier von Ed. Herrmann erschienen und dürfte sich nach unserer Meinung in solcher Bearbeitung noch wirksamer erweisen als für Klavier allein.

E. B.

Louis Köhler, Leichte vierhändige Stücke, op. 124, 4 Hefte, Leipzig, Forberg.

Sehr brauchbar, wie diese Gattung überhaupt. Melodiös, frisch und natürlich, Begleitung fein gearbeitet, erheben sich die kleinen, halbseiten- und seitenlangen Stückchen häufig in besonderen Ueberschriften zu bestimmterer Charakteristik, der im Sinne gehabte erziehliche Fortschritt beruht in Steigerung des Rhythmischen und Anordnung der Tonarten.

— — 30 vierhändige Klavierstücke, die Primopartbie im Umfange von 5 Tönen, op. 278. 3 Hefte, Leipzig, Fr. Portius,

beginnen, für Anfängerstufen berechnet, sehr leicht, im ersten Hefte mit den engen Lagen c—g und g—d, wozu das zweite Heft die Lagen a—e und h—f, die vorigen wiederholend bringt, worauf das dritte Heft in gesteigerter Aufgabe weiter führt. Mit Vortheil anzuwenden!

— — 50 Anfängerstücke nebst zugehöriger Theorie, op. 269. 3 Hefte, Leipzig, Fr. Portius.

Ueber den offenbaren Zweck des Werkes, als den einer Klavierschule, wofür ein Vorwort über die ersten Anfänger-Uebungen und überall zwischen die Notenbeispiele gedruckte Erläuterungen hinweisen, möchte ein Urtheil ein unsicheres und verfrühtes erscheinen, so lange nicht die Praxis ein solches begründet. Mit Hebung der einzelnen Finger beginnend, schreiten die Aufgaben, wenn schon vom Leichtern zum Schwerern stufenweis, so doch in Intervallen aufeinander folgend, die unter sich mehr Vermittlung wünschenswerth erscheinen lassen. Dazu gesellen sich baldige Trennung der Hände (schon auf der ersten Seite), baldige rhythmische Schwierigkeiten, Einführung des Bassschlüssels (schon im ersten Hefte), und Schwierigkeiten von Stück zu Stück, dass viel persönliche Anstrengung des Lehrers und ein fähiger Schüler erforderlich sein werden! — „Wer wagt es, Rittersmann oder Knapp?"

G. B.-M.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Eduard Rohde: 1. Waldblümchen. op. 130. Pr. 60 Pf., 2. Froher Sinn. do. Pr. 60 Pf., 3. Ungeduld. do. Pr. 60 Pf., Bielefeld, R. Sulzer.

Edmund Parlow: Von den vier Rondino's op. 7. No. 1, 2, 3. Pr. 1 Mrk. 80 Pfg. Leipzig, Carl Rothe.

= Kuhlau: Sonatine op. 55.

Winke und Rathschläge.

Eine der ersten Bedingungen, um zu vollklingendem Spiele, zu grossem und aller Schattirungen fähigem Tone zu gelangen, besteht darin, dass man sich von Steifheit freimacht. Es ist daher unerlässlich, im Vorderarme, im Handgelenk und in den Fingern eben so grosse Geschmeidigkeit und vielseitige Biegsamkeit zu besitzen, wie ein gewandter Sänger in der Stimme.

Meinungs-Austausch.

Wien am 16. Juli 1878.

Geehrter Herr Redakteur!

Die Gelegenheit, mich über die von Ihnen angeregte Bildung von Klavier- resp. Musiklehrer-Vereinen zu äussern, ist mir äusserst angenehm, umsomehr als ich glaubte, dass sich Niemand mit dieser Idee befasst und nun sehe ich sie bereits zur That gereift. Wie mir die von Ihnen zugesandten Nummern der musik-pädagogischen Zeitschrift „Der Klavier-Lehrer" beweisen, zeigt sich in Deutschland ein reges Interesse für die Sache. Ich meinerseits begrüsse und beglückwünsche Ihr Unternehmen mit lebhafter Freude, denn ich sehe darin die Verwirklichung vieler meiner bisher fruchtlosen Bestrebungen und die einzige Möglichkeit, die Zerfahrenheit sowie die mit letzterer verbundenen aber nicht sehr erfreulichen und auch unserer Zeit nicht mehr entsprechenden Zustände in der Musiklehrerwelt zu beheben. Die Klagen über den mit Musikunterricht getriebenen Unfug, über die unzulänglichen Fähigkeiten vieler, namentlich junger, vorzüglich aber weiblicher Musiklehrer oder solcher, die sich nur nebenbei damit befassen, sowie über die Ungleichheit der Lehrmethode, da jeder Lehrer seine eigene zu haben behauptet und mancher dieselbe theils absichtlich, theils aus Mangel an Sachkenntniss mit der grössten Unverschämtheit als unfehlbar anpreist, um die Unwissenheit des Publikums sich zu Nutze zu machen, sind, wie allgemein bekannt, schon sehr alt. Für mich bildeten sie, sowie für viele andere rechtschaffen denkende Musiklehrer, schon seit Jahren den Gegenstand eifrigen Studiums. Ich sah den gewiss gerechten Unwillen immer lauter werden und endlich wiederholt in der Fachpresse zum Ausdruck kommen. Gebessert ward dadurch aber nichts. Auch die Behörden ventilirten (wenigstens bei uns in Oesterreich) die Musikunterrichtsfrage, doch da dieselbe, zufolge der unter den Musiklehrern selbst herrschenden grossen Meinungsverschiedenheit, bisher jeder positiven Grundlage, auf welcher eine Besserung der Zustände geschaffen werden könnte, entbehrt, blieb alles beim Alten und wurde womöglich noch schlimmer.

Das Musikunterrichtnehmen wurde immer allgemeiner, der Bedarf an Lehrkräften grösser; wo aber sollten diese herkommen, da doch bisher Niemand zum Musiklehrer besonders gebildet wurde?!

Die Musiklehrer rekrutirten bis auf den heutigen Tag, wie Jedermann weiss, aus allen Ständen, zuerst aus Volksschullehrern und Musikern vom Fache. Die Ersteren haben, um gute Musiklehrer zu sein, gewöhnlich eine zu geringe musikalische Bildung, den Letzteren fehlt es aber gänzlich an pädagogischer und nicht selten auch an der nöthigen allgemeinen Bildung. Diese beiden Kategorien von Musiklehrern sind übrigens noch stets die Besten gewesen; dann kommen die gänzlich Unberufenen aller Art, die in ihrer Jugend etwa ein Bischen Klavierspielen oder Singen lernten und es dabei häufig nicht über die Elemente hinausbrachten, z. B. irgend ein Angestellter, dem sein Gehalt zu gering ist, daher im Ertheilen von Musikunterricht einen angenehmen Nebenerwerb sucht; eine „Dame", die es unter ihrer Würde findet, Köchin oder eine Hausmagd oder im besten Falle Nätherin zu werden und sich deshalb lieber Musiklehrerin nennt; Studenten aller Wissenschaftszweige, welchen es an Subsistenzmitteln gebricht und aus diesem Grunde im Musiklehrerstande ihre Zuflucht suchen, und noch viele andere. Dass den meisten dieser Unberufenen, welchen es aus irgend einem Grunde beliebte, sich zu Musiklehrern zu machen, nicht nur jede Befähigung, sondern auch der gute Wille sich für ihren usurpirten Beruf tauglich zu machen, fehlt, weiss alle Welt d. h. die musikalische. Das grosse Publikum, das den Unterschied aber nicht kennt und auch grössten Theils nicht weiss, auf welche Art es sich einen brauchbaren Musiklehrer verschaffen soll, sucht ihn also entweder im Inseratentheile der Zeitung, wo es sich dann für den billigen Preis des Einen oder für die Wundermethode des Andern entscheidet oder verschreibt sich einen Solchen durch Privatempfehlung. Was ist natürlicher, als dass es sich in 100 Fällen fast 99 Mal in seinen Erwartungen getäuscht fühlt?

Diesem Uebelstande abzuhelfen wurden zwar schon von vielen tüchtigen Musik-Lehrern und -Lehrerinnen, Institute errichtet, um dem Publikum einerseits das Suchen nach einem brauchbaren Lehrer oder einer Lehrerin zu erleichtern und andrerseits eine gewisse Garantie für die Gediegenheit des Unterrichtes, sowie die Möglichkeit zu bieten, guten Unterricht auch für geringere Bezahlung zu erhalten. Da sich jedoch diese Institute ungleichen Zuspruchs erfreuten, so griff mancher von den Inhabern derselben zur Reklame, die bisweilen auch von dem gewünschten Erfolge begleitet war, nicht selten aber bis zur Manie sich steigerte. Das brachte nun wieder die Musik-Institute in Misskredit und das rationellen und billigen Musikunterricht suchende Publikum weiss nun erst recht nicht, wo und auf welche Art es denselben nehmen soll. Nicht viel besser als dem Publikum ergeht es, wenn Behörden Musiklehrer wählen, oder über Gesuche derselben entscheiden sollen. Immer drängt sich die Frage auf, welchen Bedingungen muss ein Musiklehrer entsprechen?

Die österreichische Regierung erliess im Jahre 1871 ein Gesetz, nach welchem sich die Bewerber um öffentliche Musiklehrerstellen einer Prüfung zu unterziehen haben und zum Zwecke der Prüfung Commissionen mit 3jähriger Funktionsdauer eingesetzt wurden. Bei diesen Prüfungen machte sich aber bald der Mangel von Musiklehrerbildungsanstalten geltend, da die Kandidaten aus Musikern oder Volksschullehrern bestanden, welche, wie ich schon oben erwähnte, nicht immer die nöthigen Kenntnisse besitzen.

Hier und da (darunter auch in Wien) errichtete Privatbildungskurse für Lehrer und Lehrerinnen des Klavierspiels und Gesanges oder Vorlesungen über einzelne für Musiklehrer wissenswerthe Gegenstände erwiesen sich, wie bekannt, als unzureichend, oder wurden gar nicht gehört.

In den Jahren 1872/3 erschien Wenzel Schwarz' grosses in 3 Theile (a. theoretischen, b. praktischen, c. methodischen) gegliedertes Klavierunterrichtswerk (Wien, Selbstverlag des Verfassers), in welchem ich zuerst (in einem Lehrwerke nämlich) auf die Nothwendigkeit der Errichtung von Klavierlehrer-Pädagogien ausführlichst hingewiesen und die Nützlichkeit von event. Klavierlehrer-Vereinen angedeutet fand.

Das alles zusammen brachte in mir den Gedanken, den ich schon länger trug, zur Reife, dass nur die Vereinigung einer grossen Zahl und womöglich aller Musiklehrer und Musiklehrerinnen zu einer Korporation die herrschenden Uebelstände zu untersuchen und dieselben entweder gleich selbst zu beseitigen oder zu deren Beseitigung geeignete Vorschläge in der Oeffentlichkeit und den Behörden gegenüber zu machen im Stande sei, während Einzelne in dieser Beziehung nie viel vermögen, denn was sie empfehlen, ist, um so mehr als ja einer auch gar nicht mit allen Verhältnissen vertraut sein kann, nur auf eigener Erfahrung oder persönlicher Meinung gegründet. Man hört und liest die Aeusserungen Einzelner gewöhnlich in grossen Intervallen und hat daher nicht selten

die erste schon längst wieder vergessen, bis man zur zweiten kommt. Was nützen sie also? Oder soll man etwa die Meinung des Einen so lange für massgebend halten, bis ein Anderer die seinige ausgesprochen hat, um dann diesem zu huldigen, bis ein Dritter mit einer neuen kommt u. s. f.?

Man wird vielleicht darauf antworten: man muss von Jedem das Beste behalten. Was aber ist das Beste? Das wofür sich wieder nur der Einzelne entscheidet oder das, wofür die Mehrzahl stimmt? Wie und wann erfährt man, was die Mehrzahl für gut hält? Und muss gerade die Mehrzahl recht haben? Wie aber kann sich der Einzelne, wenn er recht hat, Geltung verschaffen? Dies Alles ist durch Fachgenossenschaften, welche sich die Förderung ihrer Standesinteressen zur Aufgabe machen und regelmässige Zusammenkünfte veranstalten, bei denen jeder seine Ansicht über eine zu entscheidende Frage aussprechen und über das, was er nicht versteht, sich belehren lassen kann, leicht und mit viel grösserer Sicherheit möglich. Die Genossenschaften (Vereine) können die Meinungen der Einzelnen summiren und das Resultat als massgebend bezeichnen. Findet sich aber Jemand, der über irgend etwas Fachliches ganz besonderer Ansicht ist, so bietet ihm ein Fachverein Gelegenheit, entweder sich von seinem Unrechte überzeugen zu lassen oder eine Majorität für sich zu gewinnen.

Jedes Resultat wird allen oder doch vielen Standesgenossen, wenn auch nicht gleichzeitig, wenigstens rasch bekannt und diese können dann auf die Richtigkeit desselben vertrauend, daraus Nutzen ziehen.

Auch in materieller und gesellschaftlicher Beziehung können Vereine für ihre Mitglieder wohlthuend wirken. Das ist insbesondere bei Musiklehrer-Vereinen ins Auge zu fassen, welche, um den guten und brauchbaren Musiklehrer weiter fort zu bilden, und demselben eine würdige Stelle in der Gesellschaft zu geben, die Hefe derselben aber unmöglich zu machen, die ganze Masse an sich ziehen und sich Autorität verschaffen müssen. Die Mitgliedschaft solcher Vereine sollte gewissermassen als Empfehlung dienen. Die Masse ist aber nur zu haben, wenn ihr materielle Vortheile, wie Unterstützung in Krankheits- und Erwerbslosigkeits- oder Erwerbsunfähigkeitsfällen winken. Ferner muss im Interesse der Vereine sowie der Sache selbst die möglichste Kollegialität unter den Standesgenossen angestrebt werden. Der intelligentere Theil derselben muss bewogen werden, von seiner wirklichen oder eingebildeten Höhe herabzusteigen, um durch Mittheilung seines Wissens und Könnens an den weniger Gebildeten, diesen Letzteren zu sich empor zu heben und zwischen beiden bestehende Missverhältnisse thunlichst auszugleichen, denn jede Exklusivität bildet eine Lücke und mit dieser auch Raum für Industrieritter mehr oder weniger gefährlicher Art, welche um des fruchtbaren Bodens willen, den sie bisher gefunden, sich redlich bemühen, die Kluft möglichst zu erweitern. Diese Lücken sind auch die Ursache der im Musiklehrerstande, wie in gar keinem andern Stande herrschenden Rivalität, ohne deren gründliche Bekämpfung, welche hier dringend geboten erscheint, Einigkeit niemals möglich ist. Gut geleitete Vereine halte ich für das einzige Mittel dazu. Desshalb beschloss ich auch schon im Jahre 1873 einen Musiklehrer-Verein in Wien ins Leben zu rufen und berieth mich darüber mit mehreren Kollegen. Die Einen stimmten mir bei und fanden den Gedanken vortrefflich, andere hörten mich ruhig an, ohne sich für oder gegen auszusprechen oder hatten alle nur denkbaren Einwendungen und Befürchtungen und wieder andere lachten mich gar aus, weil sie die Sache für unausführbar oder widersinnig hielten, oder (es war eben der Wendepunkt vom volkswirthschaftlichen Aufschwung zum allgemeinen Verfall) glaubten, ich wolle noch nachträglich unter die Gründer gehen. Das hinderte mich jedoch nicht mein Vorhaben auszuführen. Ich machte einen Statuten-Entwurf und setzte mich im Jahre 1874 mit Herrn W. Schwarz in Verbindung, der sich auch geneigt zeigte, die Sache in die Hand zu nehmen und zu protegiren.

Es wurden an mehrere bekannte hiesige Musiklehrer Einladungen zu einer Berathung geschickt. Die Berathung kam zu Stande, aber man konnte gar nicht einmal über das Prinzip, geschweige denn über Details einig werden und man beschloss in 4 Wochen wieder zusammen zu kommen, um die Berathung fortzusetzen, aber man kam nicht mehr zusammen. Ich glaubte daher, Herr Schwarz habe den Muth zu fernern Schritten verloren und wandte mich einige Monate später an Herrn Josef Gyra, von dem ich wusste, dass er im Vereinswesen eine grosse Praxis habe. Herr Gyra wollte anfänglich gar nichts davon wissen, doch nachdem es mir gelungen war, ihn für mein Projekt zu begeistern, erklärte er sich bereit, meinen Wünschen zu entsprechen und entwickelte einen ausserordentlichen Eifer — der ihm und dem Vereine später sehr nachtheilig wurde —, es fanden mehrere rasch aufeinander folgende Berathungen statt, die Statuten wurden en bloc angenommen, der Landesregierung zur Genehmigung vorgelegt und der erste Musiklehrer-Verein der Welt ward fertig. Bei dessen konstituirenden General-Versammlung, 29. Mai 1875, zählte er 33 Mitglieder und wurde Herr Gyra zum Vorstande gewählt. Schon in den ersten Wochen seines Bestandes zeigte sich, wie heterogen die Elemente waren, aus denen er zusammengesetzt war, und es machte sich ein entschiedener Widerwille gegen den Vorstand geltend, und das insbesondere ausserhalb des Vereins, wodurch derselbe in ein falsches Licht gebracht und vielfach verspottet wurde. Fragte man nach der Ursache, so hiess es immer: Gyra ist kein Fachmann (er ist nämlich Magistratsbeamter und nur in seiner Freizeit Musiklehrer). Dessenungeachtet stieg die Mitgliederzahl bald auf das doppelte und darüber. Die Versammlungen waren anfangs auch verhältnissmässig gut besucht, es wurde bei denselben vieles vorgeschlagen, viel gesprochen, aber es kam nur äusserst selten zu einem definitiven Beschluss und noch seltener zur zweckmässigen Ausführung eines solchen. Man schrieb die Schuld dem Leiter zu und fing an sich zurückzuziehen. Diese verminderte Theilnahme hatte zur Folge, dass einmal bei sehr schwachen Besuch vorgeschlagen wurde, etwas Reklame zu machen. Der Herr Vereinsvorstand, der stets eine rastlose Thätigkeit entwickelte, that auch hier sein Möglichstes, nur hatte er öfter das Unglück, was wohl auch den meisten übrigen Vereinsvorständen passirt, seine Person mit der Sache in zu enge Verbindung zu bringen und so hiess es, er mache mit dem Vereine nur für sich Reklame.

Als darauf Ziehrer's Deutsche Musik-Zeitung sein Bildniss und eine etwas schmeichelhafte Biographie brachte, von der man glaubte, sie rühre von ihm her, stieg der Unwille aufs Höchste, weil man dies lächerlich fand, und es wurde allgemein die Abdankung des Vorstandes als das einzige Mittel für das fernere Gedeihen des Vereins bezeichnet. Endlich mussten wegen Theilnahmlosigkeit die Sitzungen und Versammlungen sistirt werden. Sehr wahrscheinlich aber ist, dass an dieser Theilnahmslosigkeit weniger Herr Gyra Schuld war, als vielmehr der Neid, weil nicht Jeder Vereinsvorstand sein konnte, und die Furcht, dass es dem Vereine gelingen könnte, seiner Tendenz gerecht zu werden, was ganz gegen das Interesse derjenigen war, die sich recht wohl befinden, so lange der Verein das Ziel seiner Bestrebungen nicht erreicht. Die Tendenz des Vereins der Wiener Musiklehrer und Musiklehrerinnen ist:

1. Erörterung aller fachlichen Unterrichtsfragen;
2. Feststellung eines einheitlichen Lehrplanes, einheitlicher Lehrmethoden und Lehrmittel;
3. Fortbildung der Mitglieder durch wissenschaftliche und künstlerische Vorträge;

4. Anlegung einer Fachbibliothek;
5. kritische Besprechung aller musikalischen Kunstleistungen;
6. Aufführung von Novitäten und älterer seltener Musikwerke;
7. unentgeldliche Vermittlung von Beschäftigung für Mitglieder;
8. eventuell Gründung einer Fachzeitung als Vereinsorgan;
9. Anregung der Mitglieder zur Schaffung gediegener Musikunterrichtswerke und überhaupt pädagogisch-didaktischer Schriften durch Preisausschreibungen;
10. Gründung eines Unterstützungs- und Pensions-Fonds für Mitglieder;
11. Errichtung einer Bildungsanstalt für Musiklehrer und Musiklehrerinnen.

Um das Leben des Vereins wieder rege zu machen, brachte unser sehr ehrenwerthes Mitglied Herr Dr. Isidor Strauss den Antrag zur Schaffung eines dem längst gefühlten Bedürfnisse entsprechenden Universal-Musikunterrichts-Werkes, welches lückenlos allen erforderlichen Lehrstoff in logischer Ordnung auf wissenschaftlicher Basis ruhend enthalten soll, ein. Ich bat deshalb die Direktionsmitglieder für 22. Oktober 1876 zu einer Sitzung zu mir. Dieselbe fand sehr gut besucht statt, und Herr Strauss entwickelte in derselben klar und umfassend seinen Antrag, welcher beifällig aufgenommen wurde, und so wurde denn beschlossen, für den 2. November desselben Jahres eine Plenar-Versammlung einzuberufen, um dieser die Annahme des Strauss'schen Projektes zu empfehlen. Zu dieser Versammlung fanden sich wieder eine grössere Anzahl von Vereinsmitgliedern und einige sehr illustre Gäste (darunter auch Herbek) ein, bei welcher beschlossen wurde, den Antrag anzunehmen, und behufs Ausführung desselben die Herren Prof. August Tuma, Anton Huber und Dr. Isidor Strauss mit der Leitung der Vorarbeiten zu betrauen. Dieses Spezial-Komité hatte wiederholt längere Berathungen, deren Ergebniss der bekannte Entwurf einer umfassenden und geordneten Darstellung aller bei der Beurtheilung des Musikunterrichts, seiner Erfolge und des Inhaltes einschlägiger Lehrwerke maassgebenden Faktoren (Wien, Selbstverlag des Vereins, VII. Florianigasse 29) war.*) Das Musikunterrichtswerk selbst aber, welches den in vorstehendem Entwurfe aufgestellten Bedingungen entsprechen muss, konnte vielfacher Schwierigkeiten halber bis heute noch nicht zu Stande kommen. Dasselbe sollte aus 3 Theilen bestehen und zwar:

I. Theil. „Allgemeine Musiklehre" enthaltend:
1. (Musikgeschichte) (als Einleitung), kurzgefasste übersichtliche Darstellung der Entwickelung der Takte.
2. (Akustik) über Erzeugung bestimmter Tonhöhen und Feststellung des Tonsystems.
3. (Notation) schriftliche Darstellung der Tonhöhen, Tonlängen und der Pausen.
4. (Metrik) die Lehre vom Zeitgewichte, Takt und Accentuirung.
5. (Harmonielehre) Arten und Beschaffenheit der harmonischen Tonverbindungen. Allgemeines aus der Formenlehre.
6. (Aesthetik der Tonkunst) Gesetze der Schönheit mit Rücksicht auf die Erzeugnisse der Tonkunst.
7. (Anatomie) der Hand, Kehle und der Athmungsorgane als tonerzeugende Mechanismen und des Ohres als tonempfindender Apparat (mit Abbild.)
8. (Physiologie) die wichtigsten Gesetze daraus, insofern sie Bezug haben auf die Ursachen und Wirkungen der Muskelthätigkeit bei der Ausübung des Spieles und des Gesanges. Die Resultate der Lehre der Gehörempfindungen als „physiologische Akustik", d. i. nach Helmholz jene „welche die Vorgänge im Ohre selbst zu untersuchen hat."
9. (Mechanik als reine Bewegungslehre) die wichtigsten Lehrsätze, aus welchen die Arten der Tonerzeugung und die Art der Beschaffenheit des einzeln erzeugten Tones und der Tongruppen hervorgehen. Die Anwendung der reinen Bewegungslehre auf die Mechanik und Technik des Gesanges und des Spieles, mit zu Grundelegung der neuesten physiologischen Forschungen auf diesem Gebiete.
10. (Dynamik) Erzeugung bestimmter Stärkegrade und schriftliche Darstellung der Letzteren.

II. Theil. „Musiklehrkunde" soll zeigen, wie die Realisirung jedes gegebenen Lernzweckes durch Erreichung des Lehrzieles in vollkommenster Weise zu ermöglichen ist.

III. Theil. „Spezial-Schulen", (Schulen zum Unterrichte im Gesange, im Spielen der Instrumente und in der Komposition) deren Inhalt den aus dem 1. und 2. Theile erwachsenden Anforderungen entspricht.

In den ersten Januartagen des Jahres 1877 trat Herr August Tuma an die Spitze des Vereins und begann sofort denselben in das richtige Geleise zu bringen, um das unter Gyra eingebüsste Vertrauen wiederzugewinnen. Es wurden die finanziellen Angelegenheiten geordnet, etwas Geld in die Kasse geschafft, den Mitgliedern Vortheile geboten, Vorträge gehalten etc. Doch alles vergebens. Vor etwa einem halben Jahre mussten die Versammlungen wieder sistirt werden und seitdem liegt der Verein in tiefem Winterschlafe, aus dem er hoffentlich wieder erwachen wird. Vielleicht ist er aber dann von den zu bildenden Deutschen Brüdervereinen schon weit überholt. Möge sich durch seine Geschichte nur keiner von den werdenden Vereinen gleicher Tendenz abschrecken lassen. In Wien ist es eben auch Vielen noch nicht einleuchtend genug, dass zwischen Musiker oder Dilettant und Musiklehrer ein Unterschied besteht. Es ist noch nicht hinlänglich anerkannt, dass der Musiklehrerstand ein Stand für sich ist, daher eigene Interessen hat und auch eine spezielle Bildung erfordert, aber die Zeit, wo man dies allgemein anerkennen wird, ist wohl nicht mehr fern.

Genehmigen Sie die Versicherung vorzüglicher Hochachtung, mit welcher ich zeichne Ihr ergebener

Anton Huber.
Wien VII. Siebensterngasse 46.

Hochgeehrter Herr Professor!

Sie würden sich den Dank vieler Lehrer in der Provinz erwerben, wenn Sie von Zeit zu Zeit in Ihrem geschätzten Blatte auf Klavier-Fabrikanten, welche nur gediegene Instrumente bauen, aufmerksam machen wollten. Sie könnten dadurch wirklich viel Gutes stiften, da wir Lehrer in kleinen Städten beim Ankauf von Klavieren nur auf Annoncen oder Empfehlungen, die sich oft trügerisch erweisen, angewiesen sind, und häufig traurige Erfahrungen machen müssen. So bezog ich vor 2 Jahren ein Pianino aus der Berliner Fabrik von — —. Dasselbe hält keine Stimmung, der Ton, der mich anfangs sehr befriedigte, wird matt, der Anschlag ist zäh und unpräcis. Dabei steht es gut und trocken. Wie ärgerlich so etwas für unsereinen ist, der einen grossen Theil seiner Ersparnisse auf Ankauf eines Instrumentes verwendet, können Sie sich wohl denken, und es würde eine verdienstliche That sein, wollten Sie meinem Wunsche Gehör geben.

M. S., Lehrer in F.

Einzelne Firmen zu empfehlen, würde zu vielen Unzuträglichkeiten führen, wir können das beim besten Willen nicht. Aber wenn wir nach einer bestimmten gefragt werden, wollen wir privatim gewissenhaft Auskunft über Güte und Haltbarkeit ihrer Fabrikate ertheilen. E. B.

*) Siehe Nr. 7 d. Ztg.

Antworten.

Eine ungenügend frankirte Streifbandsendung an Frau Marie Pay in Christiania (No. 15 des Klavier-Lehrer enthaltend) ist uns, als dem muthmasslichen Absender, durch die Postbehörde zugegangen. Wir haben das Blatt, mit genügender Frankatur versehen, an seine Adresse befördert.

Herrn **D.** in **Treptow a. T.** Dass der Aufsatz des Herrn W. Gibelius in der vorigen No. d. Bl. Ihren besonderen Beifall hat, freut uns sehr.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 17. **Berlin, 1. September** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Zur Elementar-Musiklehre in der Harmonie.

Von **Louis Köhler.**

(Fortsetzung.)

Dur- und Moll-Dreiklang.

Wenn man mit dem ersten Tone, der Prime, einer Tonleiter, deren Terz und Quinte zusammen angiebt, so hat man ihren Dreiklang. Beim Schreiben der Dreiklänge in Buchstaben sind nach Moritz Hauptmann der leichteren Uebersicht wegen die Grund- und Quinttöne mit grossen, die Terztöne mit kleinen Buchstaben zu bezeichnen.

Dies ist bei jeder Durtonleiter zu üben, und zwar so, dass die Töne genannt werden: C e G, **G** h D, **D** fis A, **A** cis E, **E** gis H, {H dis Fis, {**Fis** aïs Cis, {**Cis** eïs Gis, {**Ces** es Ges, {**Ges** b Des, {**Des** f As, **As** c Es, **Es** g B, **B** d F, **F** a C, **C**...

Ist dies fest gelernt, so wird bei jedem Dreiklange die Terz erniedrigt, womit aus der sogenannten „grossen“ Terz die „kleine“ entsteht. Mit der grossen Terz ist der Dreiklang Dur-, mit der kleinen ist er Moll-Dreiklang. Dies ist zu merken.

Man muss jeden Dreiklang sofort anschlagen [können] und zwar in der 1. Lage, welche den [er]sten Ton, das ist die „Prime“ (Grundton genannt), als untersten Ton hat; dann in der 2. Lage, in welcher die frühere Terz unten und der Grundton oben liegt; endlich in der 3. Lage, in welcher die frühere Quinte unterster Ton ist:

1. 2. 3.

in C-dur [Notenbeispiel]

man kann beliebig die Oktaven dazu, also einen vollen viertönigen Griff greifen, worin man den doppelt vorhandenen Tonnamen eine „Verdoppelung“ nennt, z. B.

1. 2. 3.

[Notenbeispiel]

Diese Akkorde sind in allen Dur- und Moll-Dreiklängen zu üben.

Ferner sind die Akkordtöne auch weiter voneinander zu legen, so, dass zwischen je zweien noch ein Ton des nämlichen Akkordes Raum haben würde. Man schafft solche „weite“ oder „zerstreute“ Lage, wenn man den Akkord erst in der gewöhnlichen handlichen „engen“ Lage dreitönig greift, wie im ersten Beispiel, dann den Mittelton herausnimmt und ihn eine Oktave tiefer oder höher legt (wobei dann zwei Hände zum Zusammenschlagen nöthig werden).

Hier wird z. B. e verlegt:

[Notenbeispiel]

Hier wird G verlegt:

[Notenbeispiel]

Immer bleiben es dieselben Töne C e G und folglich ist es immer dieselbe Harmonie, nur in anderer Form.

Die Dur-Tonart.

Der Verein von sieben Tönen, welche man „Tonart" nennt, beruht auf dem Grunde dreier Dreiklänge von innerm harmonischem Zusammenhange. Man denke einen Ton als Grundton einer zu begründenden Tonleiter, z. B. C. Dieser Ton schafft sich seinen Dur-Dreiklang C e G. Von seiner Quinte G aus erwächst ein neuer Dur-Dreiklang: G h D; jener Tonleiter-Grundton C aber hängt als Quinte mit dem darunter auf F liegenden Dur-Dreiklange F a C zusammen. So bildet sich gleichsam „ein Dreiklang aus drei Dreiklängen":

F-dur C-dur G-dur
F a C — C e G — G h D.

Man fühlt wohl deren inneren Zusammenhang in der wohlbekannten Folge:

C-Dur F-dur G-dur C-dur

C F C G C

Der C-dur-Akkord giebt hier der Tonart den Namen und ist also der Haupttonart-Akkord. Man nennt diesen Akkord, als Mittelpunkt der Tonart, „Tonica": er schafft und beherrscht (dominirt) die beiden andern Akkorde, die daher „Dominanten" genannt, speciell Ober- und Unterdominante.

Aus der stufenweisen Aneinanderreihung der Töne dieser drei Dur-Dreiklänge ensteht die Dur-Tonleiter.

1 2 3 4 5 6 7 8
C D E F G A H C .

Die siebente, in die Octav leitende Stufe nennt man den „Leitton".

Auf jeden dieser Töne der Tonleiter kann nun wieder ein Dreiklang gebildet werden, wenn man darüber eine Terz und Quinte legt, wie sie innerhalb der Tonart schon vorhanden ist:

1 2 3 4 5 6 7

Die Stufen 1, 4, 5 sind Durdreiklänge (mit grosser Terz), und zwar eben jene drei Hauptdreiklänge, welche die drei Grundakkorde der Tonart sind. Stufe 2, 3, 6 sind Moll-Dreiklänge (mit kleiner Terz); der Dreiklang auf Stufe 7 aber hat den Namen verminderter Dreiklang, weil derselbe, ausser einer kleinen Terz, keine gewöhnliche Quinte hat, wie sie von H aus Fis sein würde, sondern eine kleine oder verminderte Quinte. Jeder der Dreiklänge ist in den bekannten drei Lagen zu denken.

Dur und Moll.

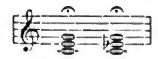
Das Verhältniss von dur und moll wird durch die Worte „hart" „weich" nur äusserlich ausgedrückt, während es auf einem innern gegensätzlichen Zusammenhange beruht, entsprechend dem Positivem und Negativem, Activem und Passivem. Der Dur-Dreiklang ist das Ursprüngliche, Erste, der Moll-Dreiklang das daran Gewordene, Zweite.

Zunächst spricht die Beziehung des Intervallenverhältnisses von Dur und Moll jenen verwandten Gegensatz aus. Im Dur-Dreiklange haben wir zur Prime die Quinte mit der grossen, im Moll-Dreiklange mit der kleinen Terz. Beides ist nun aber auch zugleich Eines und das Nämliche, wenn man es von einem und demselben Tone nach entgegengesetzten Seiten, nach auf- und abwärts, betrachtet; z. B. von C aus ist aufwärts e, abwärts as grosse Terz; aufwärts G, abwärts F die Quinte; so steht einerseits das aufstrebende Dur in **C** e G, andererseits das abfallende Moll in F as **C** gegeneinander. bildlicher anschaulich in dieser Form

G
E
C
As
F

welche den Grundton C in der Mitte als zugleich nach der Höhe und Tiefe zu wirksam zeigt.

Es bedarf, um das innere Wesen von Dur und Moll zum Ausdruck zu bringen, nicht dieses Bildes und dieser Erklärung, sondern nur des Hörens von Dur und Moll, auch auf gleichem Grundtone:



sobald nach Dur Moll erklingt, hat man die Empfindung von Dunklerwerden, von Trauer u. dergl.

Wie man von je her aus reinem Gefühlsinstinkt mit Dur und Moll die Begriffe von Lust und Unlust, Freude und Trauer verband, so ist man erst jetzt*) zur bewussten Erkenntniss davon gelangt: in der klanglichen Körperlichkeit, wie diese vorhin in den gleichen Intervallen nach Höhe und Tiefe gezeigt wurde, und in der innern Bedeutung des akustisch-

*) Durch M. Hauptmann's Buch „Die Natur der Harmonik und der Metrik", (Breitkopf und Härtel 1853), dessen Theorie hier in ihren Grundzügen frei ausgeführt wird, da nur diese allein wissenschaftlich begründet und nicht nur äusserlich beschreibt.

mathematischen Verhältnisses der Akkorde, wonach das aufsteigende Dur die Kraft, das abwärts sich bildende Moll die Last vertritt.

Dur ist also, wie oben gesagt, das Erste, Moll das Andere; jenes ist durch sich selbst, dieses erst durch Jenes entstanden.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber den Einfluss des Pedales.

Von Prof. **Flodoard Geyer.**

Das Pedal hat auf die neueste Richtung des Piano's entschiedenen Einfluss ausgeübt. Wie bekannt, macht es durch die Hebung des Dämpfers von den Saiten ab den Ton nachhaltiger, als er ohne dies sein würde. Dieses nachhaltige Klingen erfordert Zeit, wenn es austönen, wirken soll. Folglich kann das Pedal bei sehr raschen Tonfolgen nicht gut angewendet werden, es sei denn, dass die Töne aus ein und derselben Harmonie stammten. Denn wenn das Pedal zu Tonleitern genommen werden sollte, so würde ein Ineinanderlaufen der Töne entstehen, das nicht angenehm ist. Ein solches Ineinanderfliessen vertragen nur die Akkorde, seien sie nun in ihre Bestandtheile zerlegt, oder in allen in ihren Tönen zusammen, d. i. gleichzeitig angeschlagen. Hieraus geht hervor, dass das Pedal die für das Piano Komponirenden dazu veranlasst, so häufig wie möglich die sogenannten Brechungen der Akkorde (wie sie die Harfe liebt, daher Arpeggio's) anzuwenden. Die Harmonie gewinnt durch das Pedal ungemein an Klangfülle und Abrundung, der Flügel an Hoheit, ja Majestät und dieses ist eben die Lichtseite an dem Pedale. Aber der Einfluss desselben hat auch eine Schattenseite, welche nicht übersehen werden kann. Jene Seite ist die materielle: sie hebt die Aussenseite der Musik, den Klang, heraus. Die andere ist die geistige Seite, indem sie sich auf den Inhalt, den Gehalt, der Komposition bezieht. Wenn diese überwiegend aus gebrochenen Akkorden, mögen sie in noch so anziehender Weise aufeinander folgen, zusammengesetzt ist, so muss das melodische Element dadurch in den Hintergrund treten. Und so ist es denn fast durchweg Manier der Klavierkomponisten geworden, die obenauf schwimmende Melodie mit einem grossen, fast erdrückenden Aufwande von Akkordwesen zu begleiten. Sinnvollere dagegen unternehmen es wenigstens, hin und wieder die Melodie auch einmal in die Mitte oder Tiefe der Harmonie zu legen. Jedoch ermangelt im Allgemeinen die moderne Pianomusik jener Vertheilung der Stimmen, des Dialoges, wie wir ihn in den älteren Meistern finden. Als das Pedal noch nicht erfunden war, da mussten, in Ermangelung dieses äusseren Klangeffektes, die Komponisten sich nach Innen wenden. Da ist mehr herziges Wesen, Gemüth und Sinn. Aber heuer ist an die Stelle der inneren Mannigfaltigkeit und des Reichthums in den Stimmen das fahrige Wesen der harmonischen Figuration getreten, womit die Leutchen sehr billig und bequem haushalten und bedienen. Diese Handgriffe sind so gemein geworden, dass die jungen Männer, welche Musik (nicht bloss Piano) studiren, um dereinst nicht als Pianisten zu leben und zu sterben, erst zuvor völlig davon entwöhnt werden müssen. Der Lehrer hat Mühe, ihnen vorzuhalten, dass das Piano am Ende doch nur einen Theil der Kunst bildet, dass diese auch noch anderes Gebiet, andere Aufgaben hat. Darum halte ich die ausschliessliche Benutzung solcher Art von Salonsachen, wie sie heissen, für eine musikalische Verziehung der Schüler; ebenso abgeschmackt, wie es wäre, Kinder nur für Theegesellschaften, nicht für das Leben zu erziehen. Das Ergebniss unserer Betrachtung ist mithin, dass das Pedal an sich nicht schuld ist, wenn es falsch verwendet wird: es ist eine Erfindung, welche ihre gute und ihre schlimme Seite hat. Der Komponist kann es aber missbrauchen und zwar zum Nachtheil seines eigenen Werkes. Dass es möglicher Weise endlich auch der Spieler übel verwenden kann, braucht nicht erst gesagt zu werden. Er wird es aber nicht thun, wenn er diese Zeilen aufmerksam gelesen hat.

Deutsche Musikgeschichte aus dem „Dictionnaire de musique“ von L. & M. Escudier.

Uebersetzt und mit Einleitung und Noten versehen von **F. J. Kunkel.**

In unserer Zeitperiode, wo die Dampfkraft den Transport von lebenden und leblosen Wesen beschleunigt und in den Gewerbe-Etablissements bei Ersparung von Zeit und Kräften die industriellen Erzeugnisse rascher fertigt, strebt man auch in Kunst und Wissenschaft darnach, in der möglichst kürzesten Zeit ein ruhmreiches Ziel zu erlangen. Zum diesem Zwecke hat man denn für alle Zweige menschlichen Wissens und Könnens, für Theorie und Praxis, Unterrichtswerke verfasst, um den beschwerlichen Weg zum Gipfel des Parnasses zu erleichtern.

Aber wir besitzen nicht nur für die speciellen

Fächer in Wissenschaft und Kunst systematisch geordnete Lehrbücher, sondern man hat auch noch eine Menge alphabetisch zusammengestellter Wörterbücher, „Lexikon" oder „Diktionnair", gefertigt, die dann für manchen „Gelehrten" und für manchen „Künstler" die einzigen Quellen seiner Weisheit sind.

Auch für die musikalische Wissenschaft sind wir seit dem Erscheinen des ersten namhaften musikalischen Lexikon's von J. G. Walther[1]) mit musikalischen Wörterbüchern, Lexiken, Encyklopädien etc. reichlich versorgt worden.

Der ernste, für seine Kunst aufrichtig begeisterte Musiker kann selbstverständlich sich nicht mit dem Studium solcher gleichsam zusammengewürfelter Bruchstücke oder abgerissener Fetzen aus der musikalischen Wissenschaft für seine Ausbildung begnügen; er bedarf ein organisches Ganze, ein systematisch geordnetes Lehr- oder Unterrichtsbuch, gleichviel welchen Zweig als Fachstudium in Theorie oder Praxis derselbe sich erkoren hat, und welches Lehrbuch er nicht rapid, gleichsam wie vom Dampf getrieben, sondern nach der alten pädagogischen Regel, „Eile mit Weile", zu verfolgen hat. Dem Fachmusiker sind dann die Lexika in den meisten Fällen nur Nachschlagebücher für sein untreues Gedächtniss.

Da nun aber auch nicht von jedem Musiker verlangt werden kann, neben seinem eigentlichen Berufsstudium das ganze kunstwissenschaftliche Gebiet der Musik mit gleicher Gründlichkeit und Ausdauer zu verfolgen — denn die Wege der Sänger, der Instrumentalisten, der Musiklehrer, der Komponisten, der Dirigenten etc. sind ja speciell geschieden —, und da es ja aber für jeden Musiker immer von Interesse ist, zu erfahren, wie es seine auf anderen Wegen wandelnden Kunstbrüder und Kunstschwestern betreiben oder doch betreiben sollen, so sind auch in dieser Beziehung die Lexika die besten Aushülfebücher zur übersichtlichen Belehrung.

Der Zufall brachte mir kürzlich das oben rubricirte, reichhaltige französische Handlexikon in die Hände, welches insofern von unsern deutschen musikalischen Wörterbüchern abweicht, als es neben einer Menge Worterklärungen (wie auch in den deutschen Lexiken) eine sehr gewissenhafte Mittheilung der Biographien von den Erfindern und Verbesserern musikalischer Instrumente jedwelcher Art bringt, was allerdings nicht zu tadeln ist, — dagegen aber, auffallender Weise, die Lebensbeschreibungen hervorragender Tonkünstler vermissen lässt, indem dieselben nicht in alphabetischer Ordnung aufgestellt sind, sondern nur bei den musikalischen Geschichtsabrissen der verschiedenen Nationen, gleichsam nur gelegentlich und mitunter sehr sparsam genannt werden, was natürlicherweise das Aufsuchen der Tonkünstlernamen sehr erschweren muss.

Mich interessirt in diesem „Dictionnaire de musique" ganz besonders der Artikel über die deutsche Musikgeschichte, weil der Verfasser desselben sich in Wahrheit auf einen kosmopolitischen Kunststandpunkt zu setzen vermochte und der deutschen Tonkunst unparteiisch Gerechtigkeit widerfahren liess. Da ich nun glaube, dass auch die geehrten Leserinnen und Leser des „Klavier-Lehrers" einigermassen neugierig sein dürften, wie in einem französischen Buche — das, nebenbei bemerkt, im Jahre 1872 im Druck erschien — über die Geschichte unserer deutschen Musik geurtheilt wird, so habe ich diesen Artikel ins Deutsche übersetzt und hier und da einige chronologische Verstösse, gegensätzliche Ansichten und Personalverwechslungen in beigefügten Noten theilweise zu berichtigen versucht, wie hier nachstehend mitgetheilt wird.

* * *

In dem Zeitabschnitt des Wiederaufblühens (renaissance) der Wissenschaften und Künste, während in Italien die Musik einen glänzenden Aufschwung nahm, blieb sie in den übrigen Ländern Europa's beinahe stillstehend. — Spanien, ganz eingenommen von seinen riesenmässigen Plänen des Ehrgeizes und von seiner Eroberung der neuen Welt, legte der Pflege der Künste nur einen geringen Werth bei. — Die Niederlande, wo Johann Tinctor die ersten Grundbegriffe der Harmonie hinbrachte, hatten noch keinen Mann von Genie aufzuweisen, welcher diese köstlichen Keime hätte entwickeln und erblühen lassen können. — England, einzig versunken in einen festen, unablässigen Gedanken — das Streben, seine industrielle und maritime Macht zu erweitern und zu befestigen, verschmähete die Pflege der musikalischen Kunst. — Frankreich hatte erst nur noch unförmliche Versuche, Werke ohne Bedeutung, und Deutschland besass nur Volksgesänge von seinen Minnesängern, deren Harmonie meistens mangelhaft und deren Worte ganz ohne Wohlklang waren. Aber am Ende des siebenzehnten Jahrhunderts erlitt Deutschland plötzlich eine glänzende Umwandlung. Der Geist der Germania, welcher lange Zeit seine Kräfte in groben Skizzen verschwendet hatte, betrat einen Weg der Wiedergeburt und ergoss poetische Wogen über ganz Europa. Man sah in diesem Zeitabschnitte auf dem Gebiete der musikalischen Kunst Musterwerke entstehen und grosse Meister, welche mit den berühmtesten Künstlern Italiens wetteiferten, obgleich sie einen individuellen Charakter bewahrten und ihren Kompositionen das Siegel der Grösse, der Erhabenheit, der Schwermuth, der mystischen Phantasie aufdrückten, was den Sieg der deutschen Poesie verursacht.

Karl Heinrich Graun ist nach der chronologischen Ordnung (?) einer der ersten Meister, welcher die deutsche Schule verherrlicht hatte. Graun hat

---

[1]) Der vollständige langathmige Titel dieses im Jahre 1731 zu Leipzig bei Wolfgang Deer erschienenen Buches ist folgender: „Musikalisches Lexikon, oder musikalische Bibliothek, darinnen nicht allein die Musici, welche sowohl in alten als neueren Zeiten, ingleichen bei verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxis sich hervorgethan, und was von jedem bekannt worden oder er in Schriften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, sondern auch in Grichischer, Lateinischer, Italienischer und Französischer Sprache gebräuchliche Musikalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret und zugleich die meisten vorkommenden Signaturen erläutert worden von Johann Gottfried Walthern, Fürstl. Sächs. Hof-Musiko und Organisten an der Haupt-Pfarr-Kirche zu St. Petri und Pauli in Waimar." Der Uebersetzer.

sich gleichmässig als Sänger und als Komponist ausgezeichnet. Als Friedrich II. den Thron bestieg, ernannte er ihn zu seinem Kapellmeister. Dieser Fürst, ein vortrefflicher Virtuose auf der Flöte, konnte Musiker beurtheilen. Die hervorragende Geschicklichkeit Grauns, des Sängers, war im Adagio, doch führte er auch sogenannte brillante Sätze mit eben so viel Leichtigkeit als Geschmack aus. Als Komponist haben der reine und schöne Ausdruck seiner Werke, der Reiz in der Melodie und seine gelehrte Harmonie ihn mit Recht in die Reihe der Klassiker gesetzt. Kantaten, Motetten, in welchen eine tief religiöse Empfindung athmet, dramatische Kompositionen, voll von Wärme und Begeisterung, leichtere Kompositionen, worin sein Talent viel Anmuth und Biegsamkeit entfaltet hat, — diese Werke haben K. Graun's Ansprüche auf den Beifall der musikalischen Welt begründet.[2]) — Neben dem Komponisten, von welchem wir soeben gesprochen haben, erscheint Philipp Emanuel Bach mit Ruhm in den Jahrbüchern der deutschen Musik. Sebastian Bach hatte seinen Vater als Lehrer und seine Brüder als Nebenbuhler.[3]) Er wurde im Jahre 1714 zu Weimar geboren, vollendete seine Studien in Leipzig, begründete in Frankfurt an der Oder eine Akademie, deren Direktion er — obgleich noch jung — übernommen hatte und wurde später als Kammermusiker an dem Hofe zu Berlin ernannt. Ein grosser Reichthum von Gelehrsamkeit, eine erstaunliche Gründlichkeit und eine anziehende Originalität der Darstellung sind die vorzüglichen Eigenthümlichkeiten der Werke Bachs. Durch die Klarheit der Auseinandersetzung, durch die Vortrefflichkeit der Methode wetteifert sein „Versuch die wahre Art das Klavier zu spielen“ mit den ausgezeichnetsten theoretischen Schriften, welche das musikalische Deutschland besitzt. Seine dramatischen und religiösen Kompositionen tragen alle das Siegel einer mächtigen Individualität, und mehr als ein Künstler hat in dem Studium seiner Werke ernste und befruchtende Begeisterung geschöpft. — Ein Name strahlt im feurigen Glanze deutscher Kunst, es ist derjenige Haydns mit dem Beinamen der „Schwan von Deutschland“.[4]) Haydn war 10 Jahr alt, als er sich schon mit Erfolg in der Komposition von sechszehnstimmigen Tonstücken versuchte. Fünfzehn Jahre alt, komponirte er sein erstes Quartett, welches trotz dem Geschrei des Neides einen grossen und gerechten Erfolg hatte. Mit achtzehn Jahren komponirte er für einen Domherrn in Cadix sein berühmtes Oratorium: „Die sieben Worte Jesu Christi“, welches die Bestimmung hatte, während der Charwoche in der Hauptkirche dieser Stadt aufgeführt zu werden. Später zog sich der berühmte Meister in ein kleines Haus in einer der Vorstädte von Wien zurück. Und hier komponirte er die Oratorien: „Die Schöpfung“ und die „Jahreszeiten.“

(Schluss folgt.)

[2]) Weit entfernt, dem seiner Zeit beliebten Musiker und Kapelmeister Graun sein wahres Verdienst schmälern zu wollen, so zeigt aber hier doch der Verfasser des Dictionnaire-Artikels eine, wenn auch verzeihliche, so doch mangelhafte Kenntniss der deutschen Musikgeschichte, wenn er aus der Zeitperiode des siebenzehnten Jahrhunderts gerade Graun herausgreift, und ihm gewissermassen die „glänzende Umwandlung“ der deutschen Tonkunst zuschreiben will. Graun war vorzugsweise als Sänger berühmt, und von seinen Kompositionen ist es hauptsächlich seine Passionsmusik, „Der Tod Jesu“, Text von Ramler, wodurch er bei seinen Zeitgenossen sich hohe und wohlverdiente Achtung erwarb, die ihm auch nach seinem Tode durch Aufführung dieser Komposition und anderer seiner Werke zu Theil wurde. Jedoch kann man ihn nicht als den eigentlichen Bahnbrecher für die Wiederbelebung und den Aufschwung deutscher Musik bezeichnen. Aus jener und auch noch aus früherer Zeit datiren viele berühmte deutsche Tonkünstler und Musikgelehrte, welche zum grossen Theile vor Graun das Licht der Welt erblickt hatten und diesem gegenüber kein geringeres Verdienst an dem Aufblühen deutscher Musik gehabt haben; es sei hier nur an die Namen: Senft, Walther, Heinrich Schütz, Hasse, Fux, Mattheson, Kayser (der nicht weniger als 116 Opern geschrieben haben soll) und vieler anderer erinnert, die mit Erfolg an der Wiederbelebung deutscher Tonkunst arbeiteten. Will man aber einmal aus den verdienstvollen Künstlern jener Zeit die eigentlichen Heroen bezeichnen, welche den Grund zur Entwickelung und Vervollkommnung der späteren Glanzperiode eines Haydn, Mozart und Beethoven legten, so kennen wir Deutsche denn doch besser die richtigen Namen: es sind Händel und S. Bach, welche, obgleich in ihrer Kunstrichtung und in ihren Kunstschöpfungen individuell verschieden, als leuchtende Muster für alle Zeiten uns und allen civilisirten kunstliebenden Nationen vorschweben. Secundär, aber dennoch originell, reiht sich diesen eminenten Tonmeistern der würdigste Sohn des letzteren, Ph. E. Bach, an. Der Uebers.

[3]) Eine höchst merkwürdige Namensverwechselung, worüber man sich um so mehr verwundern muss, weil das mir vorliegende Dictionnaire als die fünfte Auflage bezeichnet ist. Der Satz soll wohl heissen: „Er hatte seinen Vater, Sebastian Bach, als Lehrer und seine Brüder als Rivalen.“ Der Uebers.

[4]) Dieses Attribut wird jedoch in Deutschland nicht allgemein und überall dem grossen Tonmeister beigelegt; viel häufiger spricht man vom „Vater Haydn.“ Der Uebers.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Rheinische Sänger-Verein hat aus Anlass des 50jährigen Bestehens der Krefelder Liedertafel ein Preis-Ausschreiben auf eine grössere Komposition für Männergesang und Orchester erlassen. Der von den Preisrichtern als beste und der Auszeichnung würdig erachteten Komposition wird ein Preis von 1500 Mark zuerkannt werden. Die näheren Bedingungen sind folgende: „Das Werk soll geeignet sein, eine Abtheilung eines Konzertprogramms auszufüllen und soll dessen Aufführung eine halbe bis eine ganze Stunde dauern. Die Wahl des Textes — nur in deutscher Sprache — wird jedem Bewerber anheimgegeben; ausgeschlossen sind Kompositionen, deren Aufführung eine Darstellung auf der Bühne bedingt. Soli, auch für Frauenstimmen, sind erwünscht, doch soll der Schwerpunkt in den Chören

liegen. Das preisgekrönte Tonstück bleibt Eigenthum des Komponisten, der Rheinische Sängerverein behält sich jedoch das Recht der ersten Aufführung vor. Die Kompositionen müssen bis zum 1. Februar 1879 an den Vorstand der Krefelder Liedertafel, zu Händen des Herrn Wilh. van Kempen, eingesendet werden; dieselben sollen mit einem Motto versehen und von einem versiegelten Couvert begleitet sein, welches äusserlich dasselbe Motto trägt und im Innern den Namen des Komponisten enthält." Das Amt der Preisrichter haben die Herren: Dr. Ferd. Hiller in Köln, königl. sächs. Hofkapellmeister Dr. Wüllner in Dresden und Direktor Joachim Raff in Frankfurt a. M. übernommen.

— Wir lesen in einem aus Florida datirten Feuilleton der „N. fr. Pr." folgenden Passus über den Neger-Gesang, der hier interessiren wird, da die Jubiläumssänger sich auch hier gerechten Beifalls zu erfreuen hatten:

„Gesang ist eine Naturgabe des Negers, und es hat mich oft gewundert, wie fein musikalisch das Gehör desselben ist, wenn ich beobachte, wie so Mancher von ihnen, der wahrlich keine Kenntnisse von Terzen und Quinten hat, bei jedem beliebigen ihrer Lieder rein und richtig zu sekundiren weiss."

Vorsichtig fügt der Schreiber freilich hinzu, dass die Stimmen so besonders schön nicht sind. Und ferner schreibt Herr H. v. Kupffer:

„Ich las vor nicht zu langer Zeit, dass eine Gesellschaft von schwarzen Herren und Damen in Deutschland Konzerte gebe zum Besten der Nashville-Universität. Wer diese Konzerte besucht hat, mag sich vielleicht gewundert haben, dass die vorgetragenen Gesänge fast ausschliesslich religiöser Natur waren. Thatsache ist, dass dem Neger sein „Gesangliederbuch" das eigentliche Volkslied ist, und dass diejenigen Lieder, die man in deutschen Rauchtheatern unter dem Titel „Nigger-Lieder" hört, weiter nichts als die gewöhnlichsten amerikanischen Gassenhauer sind. Die Lieder des Ira Sankey und Genossen (die Rivalisten-Firma Moody und Sankey ist ja wohl hinlänglich bekannt), fast ausschliesslich von ergreifender Schönheit und Lebhaftigkeit, gesammelt in einem hier zu Lande weitverbreiteten Buche: „Gospel hymns and Sacred Songs", werden mehr und mehr amerikanisches National-Eigenthum. Dieses Buch ganz bebesonders, ich möchte es „das allgemeine Gesangbuch für die Vereinigten Staaten" nennen, zweifellos für alle Methodisten- und Baptisten-Kirchen, ist die Fundgrube für den modernen Negergesang; und wie man bei uns zu Hause: „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten" und „Ich hatt' einen Kameraden" bei jeder Gelegenheit hören kann, so singt der Neger bei der Arbeit und in seinem Dolce far niente: „Nearer my God to Thee", „In the sweet bye and bye", „Safe in the arms of Jesus", „Almost persuaded" u. s. w. Einem deutschen Ohre klingt es bei manchem dieser Lieder unglaublich, dass sie religiösen Inhalts sind, da die Melodien oft das Gepräge der muntersten unserer Volkslieder tragen. Nur wenige dieser Lieder sind choralartig gehalten, fast alle aber reizend harmonisirt."

— Der neuste Jahresbericht der Horak'schen Musikschulen in Wien bringt drei werthvolle Aufsätze, der erste über Joh. Seb. Bach von E. Schelle, der zweite über Anton Rubinstein von Dr. Theodor Helm und der dritte über Harmonielehre als musikal. Hilfsstudium von Jakob Fischer. Die Anstalten wurden im verflossenen Schuljahre von 646 Eleven besucht, und von 32 Lehrern und Lehrerinnen, meist mit klangvollen Namen, unterrichtet. Es wurden eine Beethoven-Feier, 34 öffentliche Zöglingsaufführungen und ein grosses Konzert mit Orchester veranstaltet. Mehrere Schüler und Schülerinnen der Ausbildungsklassen erhielten Preise für hervorragende Leistungen.

— Berichtigung. Die Schüleranzahl der Baseler „Allgemeinen Musikschule" beträgt nicht, wie in No. 14 d. Bl. irrthümlich angegeben wurde, 213, sondern 370.

Arnstadt. Die Bach-Orgel der hiesigen Neukirche ist jetzt erweitert, zum Theil neu erbaut worden. Bach-Orgel heisst das jetzt vom Orgelbauer Meissner (Gorsleben bei Sachsenburg) neudisponirte und restaurirte Werk, weil J. Sebastian Bach selbst, als Organist zu Arnstadt, dasselbe 1703 eingeweiht und nahezu vier Jahre gespielt hat. (Musikdirektor Stade gab die Ideen des Neubaues an, der 1864 vom Orgelbauer Hesse begonnen und nun von dem obengenannten Gorsleber Mitte Juli glücklich vollendet wurde. Man rühmt den durchgängig wundervollen Klang und die charakteristische Färbung der einzelnen Stimmen.)

San Francisco. Jedesmal, wenn ich der hiesigen musikalischen Verhältnisse und Zustände, insbesondere in Bezug auf den Klavier-Unterricht, gedenke, überkommt mich ein innerer Grimm, dem ich gewöhnlich in keiner bessern Weise Luft zu verschaffen weiss, als durch ein Citat aus Goethe's Faust in Mephisto's Worten: „Bei aller verschmähten Liebe, beim höllischen Element! Ich wollte, ich wüsste was Aerg'res, dass ich's fluchen könnt'!"

Es ist aber auch um des Teufels zu werden, wenn man bedenkt, welche Menge schnöden, und doch so schönen Goldes hier in San Francisco für den Klavier-Unterricht nicht etwa nur weggeworfen, sondern zum entschiedensten Schaden und Nachtheil der Musikbeflissenen verausgabt wird. — Wir leben zwar in einer Republik, aber dennoch haben wir einen König: Humbug ist König hier! „Humbug", — ein unübersetzbares Wort, soll herkommen von Hocus pocus, und dies wieder von dem durch unwissende Mönche corrumpirten lateinischen: „Hoc est meum corpus". Arme Frau Musika! Dein göttlicher Leib, deine hohen, edlen Formen werden hier in barbarischer Weise verunstaltet, und wer's am Aergsten treibt, macht das meiste Geld dabei. — Ich glaube, durch ein Beispiel wird mir's am Besten gelingen, Ihnen ein Bild dieser Zustände vor Augen zu führen. — Ich habe viel, sehr viel Geduld. Sie hat sich bewährt in schweren Nöthen, und hat wacker ausgehalten unter den erschwerendsten Umständen. Aber einmal ist sie mir doch gerissen. Es war ein ganz besonders „schlimmer Fall" (hard case), eine Schülerin nämlich, von der ich Folgendes rühmen kann: Sie war ebenso impertinent, als dumm, trotzig und im höchsten Grade ungeduldig, so dass sie oft wohl lieber die Faust, als die Finger den

armen Tasten applicirt hätte. — Es kam dahin, dass ich einst mitten in der Stunde aufsprang, zum Hause hinauslief und nie wieder zu ihr zurückkehrte. — Solches trug sich zu vor 5 oder 6 Jahren. — — Vor Kurzem nun werde ich in einer der hiesigen Musikalien-Handlungen von einer jungen Dame angeredet: „How do you do Professor, happy to see you." Ich hatte keine Idee, wer die Holde sei, bis sie mir selber mittheilte, dass sie früher meine Schülerin gewesen. — Es war die Heldin der soeben erzählten Geschichte. Nun denken Sie sich mein grenzenloses Erstaunen, bester Herr Professor, als mir dieselbe auf meine Frage, wie es ihr gehe, mittheilte, dass sie gegenwärtig Klavierlehrerin sei, eine Menge Schüler habe jeden Tag vollauf mit Unterricht (salva venia) beschäftigt sei. Ich fragte sie nach ihren Studien, worauf sie mir mit grösster Naivität antwortete, dass sie nach mir keinen andern Klavierlehrer mehr gehabt habe. Sie hätte sich für vorgeschritten genug gehalten (wir waren, glaub' ich, bei Clementi's vierter Sonatine, oder beim fröhlichen Landmann aus Schumann's Album stehen geblieben), um sich allein und selbstständig weiter zu bilden. Dergleichen Fälle kommen hier zu Hunderten vor. — Aber wie kann man's auch anders erwarten?!

Klavierlehrer, die sich hier seit langer Zeit eines bedeutenden Rufes erfreuen und wohlhabend geworden sind (einige derselben sehe ich fast nur noch hoch zu Ross oder im eleganten Buggy in den Strassen), treiben ihr Handwerk (fast ist der Name noch zu gut) in der unverantwortlichsten Weise, indem sie Schülern, die nicht im Stande sind, die ersten von den Kuhlau'schen Sonatinen korrekt zu spielen, (ich spreche aus eigner Erfahrung, die ich an einigen solcher Schüler gemacht) erlauben, Hand an die schwierigsten Bravourstücke zu legen (Schulhoff'sche und Chopin'sche Walzer und Mazurken, Mendelssohn's Rondo capriccioso in E, Beethoven's Cis-moll oder Mondschein-Sonate, das sog. Perpetuum mobile aus Weber's C-dur-Sonate, dessen Aufforderung zum Tanz etc.) und dieselben in haarsträubendster Weise zu executiren. (Letzteres Wort hier in seiner schlimmsten Bedeutung zu verstehen.) Das urtheilsbohe Publikum hält solche Leute dann, deren Schüler in kurzer Zeit die berühmtesten Meisterwerke spielen, für ausgezeichnete Lehrer; und dass es den besten Kräften noch nicht gelungen ist, solchem schändlichen Treiben Einhalt zu thun, liegt theils an der Hoffnungslosigkeit der Einen, mit dem Bessern durchzudringen, theils an der Apathie der Andern der Kunst gegenüber, die Alles gehen lassen, wie es will, wenn sie sich dabei nur ihren Beutel füllen können. Ich habe mich seit Jahren schon bemüht, einen Verein der bessern Lehrkräfte in der Kunst des Klavierspiels zu Stande zu bringen, aber all' mein Mühen ist bis jetzt vergeblich gewesen; und doch muss es Jedem einleuchten, dass nur in solcher Weise eine allgemein anerkannte Autorität herzustellen wäre, durch die es möglich würde, dem dominirenden Humbug mit Erfolg entgegen zu treten, da die Wirksamkeit des vereinzelt dastehenden tüchtigen Lehrers sich auf einen zu kleinen Kreis erstreckt. (Einer Ihrer jetzigen Schüler, der junge Fr. Zech von hier, den ich zu grüssen bitte, wird Ihnen sicherlich die Wahrheit des von mir Gesagten bestätigen.)

Ihnen einen Bericht zu erstatten über ein hier jüngst veranstaltetes, grossartiges Musikfest (es sollen bei einem der Konzerte in der bei dieser Gelegenheit benutzten colossalen Halle circa zehntausend Zuhörer versammelt gewesen sein), bei welchem die ungeheure wenn ich nicht irre, 15 Fuss Durchmesser haltende Riesenpauke noch zum öftern durch Kanonenschüsse unterstützt wurde, halte ich unter meiner Würde, da derartige musikalische Lärmen sich zur wahren Kunst verhalten wie Dr. Bombastus Theophrastus zum gediegenen Gelehrten, und auf den musikalischen Geschmack und Kunstsinn des Publikums nur verderblich wirken können.

Ueber Opern und Konzerte ist gegenwärtig gar nichts zu berichten aus dem einfachen Grunde, weil weder Opern noch Konzerte gegeben werden. — Was darüber mitzutheilen, halte ich mir für spätere Zeiten auf. E. Steinle.

Paris. Don Hilarion Esclava, einer der berühmtesten spanischen Komponisten ist am 23. Juli im 71. Lebensjahre verstorben. Derselbe war geboren den 21. Oktober 1807 in Burlada (Navarra) und begann schon im Jahre 1816 seine musikalische Laufbahn als Sänger der Kathedrale von Pampeluna, wurde im Jahre 1824 Violinist in der Kapelle derselben und im Jahre 1828 Dom-Kapellmeister. Bald darauf trat er in den geistlichen Stand, ward nach Sevilla berufen und schrieb daselbst viele Kirchen-Kompositionen, welche zu den geschätztesten in ganz Spanien gehören. Allein anderen Sinnes geworden gab er den geistlichen Stand wieder auf, wandte sich der Bühne zu und schrieb mehrere Opern, von denen „las Traguas de Ptolemeida" und „Solitario Pedro et Cruel" die glänzendste Aufnahme fanden. Seine Unterrichtsschriften über Musik verschafften ihm die Professur bei dem Konservatorio, dessen Direktor er bald wurde und später Präsident der Sektion für Musik in der Akademie der schönen Künste.

— Der Senator M. F. Herold, Sohn des berühmten Kompositeurs, hat der Bibliothek der Pariser Oper ein bedeutendes Fragment der Original-Partitur der Oper „Zampa" zum Geschenk gemacht. Die Autographen Herold's sind um so seltener, als er alle seine Manuscripte sorgfältig behütete und sein Sohn seit mehreren Jahren die Briefe und Dokumente zurückkaufte, welche bei öffentlichen Lizitationen versteigert wurden. Die Bibliothek der Oper, welche in ihren Sammlungen Original-Manuscripte von fast allen Kompositeuren zählt, besass bisher nur wenige Zeilen von Herold. Herr Lajarte liess bei Veröffentlichung seines Kataloges dem Senator Herold diese bedauerliche Lücke wissen und der Sohn des grossen Kompositeurs entnahm der Partitur von „Zampa" die gefeierte Arie des Tenors im ersten Akte und schenkte sie der Bibliothek.

— Ein 12jähriges Mädchen Namens Kleeberg aus Mainz hat am 26. Juli beim Konzert im Pariser Konservatorium den ersten Preis im Klavierspiel und dadurch zugleich einen Erard'schen Flügel im Werthe von 3500 fr. erhalten.

Pirna. Der Liederkranz brachte vergangene

Woche Franz Liszt, der sich gegenwärtig in Weimar aufhält, eine Morgenmusik. Man sang: „Gruss an Thüringen", von Lassen und „O, wär mein Lieb die rothe Ros'", von Bieber. Darauf erschien Liszt, begrüsste die Sänger freundlichst und unterhielt sich lange mit Herrn Bieber. Dann liess er Wein und Cigarren bringen und man musste sich mit ihm in seinem Gartenhause niederlassen. Nachdem er sich verabschiedet, sang der Liederkranz den Pilgerchor aus „Tannhäuser", worauf Liszt lebhaft vom Fenster aus applaudirte. Mit einem kräftigen Hoch auf den Meister verliess der Verein die Stätte.

Prag. Maestro Smetana, ein taubstummer Komponist, weilte dieser Tage in Prag. Er brachte seine neue dreiactige nationale Oper: „Geheimniss", welche er im Zeitraume eines Jahres komponirt hat. Die Partitur wurde von dem Kapellmeister des czechischen Theaters, Herrn Klicka, übernommen. Der Maestro spielte vor demselben die schwierigeren Stellen, um die Tempi zu kennzeichnen. Es ist dies die siebente Oper, welche Smetana komponirte, und er hat dieselbe gleich der Oper „Der Kuss" wie alle seine Kompositionen in den letzten Jahren, im Zustande völliger Taubheit geschrieben. Interessant ist es, dass das czechisch-ständische Theater aus den Smetana'schen Opern bereits eine Einnahme von nahezu 100,000 Gulden erzielt hat.

Wien. Von einem tragischen Geschicke wurde der Kammervirtuos Professor Rudolph Willmers betroffen. Derselbe wurde nämlich plötzlich geisteszerrüttet und musste auf Anordnung des Polizei-Arztes auf das Beobachtungszimmer des allgemeinen Krankenhauses gebracht werden. Der Unglückliche scheint an religiösem Wahnsinn zu leiden. Während er ohne jede Begleitung um 12 Uhr Mittags den Stephansplatz passirte, schenkte er einer vorübergehenden 80jährigen Pfründnerin, Namens Agnes Breischa, seinen Brillantring und einer Tagelöhnerin seine vollgefüllte Börse mit den Worten: „Das ist die wahre Religion". Im Hotel „Zur ungarischen Krone", wohin sich Professor Willmers sodann begab, erkannte man durch sein auffallendes Benehmen und durch seine verworrenen Reden, dass sein Geist umnachtet sei und desshalb wurde Willmer's Transportirung in die früher erwähnte Krankenanstalt veranlasst. Der Künstler ist ein angehender Fünfziger, Wittwer und Vater eines Kindes.

Bücher und Musikalien.

J. Karl Eschmann, op. 17. Lebensbilder. Zwölf lyrische Tonstücke für Pianoforte. Zweite Auflage. Leipzig u. Berlin, Luckhardt.

Ein reiches poetisches Empfinden spricht aus diesen Klavierstücken, in denen der Komponist die verschiedenartigsten Situationen und Stimmungen mit Glück in Tönen schildert. Die ersten beiden Nummern „Kinderleben" führen uns das Paradies der Kindheit vor mit seinen „uralten lieblichen Märchen" und seiner unschuldsvollen Heiterkeit. Die folgende Nummer „Das ganze Dorf versammelt sich" ist quasi ein Walzer, feinsinnig und voller Anmuth. Eine fast sentimentale „alte Weise", die geschickt in das Tonstück verflochten ist und sich immer wieder mitten in dem Kirmesjubel geltend macht, bietet zu letzterem einen gewissen Gegensatz und illustrirt treffend die Schlussworte des vorangestellten Motto's:

Es freut sich Alles, aber mich
Kann fürder Nichts erfreuen.
Denn ach, mein Hannchen fehlet mir etc.

Es folgt „Mähr aus alten Zeiten", ein Stück, dessen düsterer Reiz an Mendelssohns Volkslied in A-moll (s. d. Lieder ohne Worte) erinnert, ferner „Jägerrast und Bankett", voll sprudelnden Lebens und Humors, und „Ein Abend in Sesenheim im Jahre 1771." Schon die Jahreszahl lässt vermuthen, dass es sich um den Abschied Goethe's im Pfarrhause handelt, und die wemuthsvollen Töne, die sich im Verlauf zu leidenschaftlichem Ausdruck steigern, bestätigen die Vermuthung. Eine sich im Mittelsatze erhebende Melodie, die kanonisch theils in der Unterstimme, theils in der Mittelstimme nachgeahmt ist und im Schlusssatz in derselben Weise aphoristisch wiederkehrt, lässt uns die klagende Zwiesprache zwischen Goethe und Friederike Brion vernehmen. — Von den Stücken 7 und 8, „Blick in die Zukunft" und „Vision", ist namentlich letztere Nummer musikalisch inhaltreich und oft von dramatischem Schwunge. Unter den sich anreihenden letzten vier Tonstücken: „In der Kirche", „Armes Kind am Weihnachtsabend", „Froher Winterabend" und „Abschied vom Freunde", welche sämmtlich den Ton glücklich treffen, fesselt uns Nr. 10 am meisten durch die rührende Einfachheit und Wahrheit des Ausdrucks.

Ueber die technische Schwierigkeit des ganzen opus ist zu sagen, dass es einen ziemlich fertigen Spieler verlangt, der aber auch gleichzeitig im Stande ist, sich poetisch in die Tonstücke zu vertiefen, denn der eigenthümliche Reiz derselben schwimmt nicht auf der Oberfläche, und eine blosse Fingergewandtheit kann diese Komposition nicht wiedergeben.

Wir machen auf das Werk, dem wir schon manche Stunde wahren Kunstgenusses verdanken, aufmerksam!

E. R.

Anregung und Unterhaltung.

Ueber Beethoven's Sonaten, op. 2.

„Durch ununterbrochenen Fleiss empfangen Sie Mozart's Geist aus Haydn's Händen."*) Mit dieser prophetischen Mahnung seines hohen Gönners, des Grafen Waldstein, verliess der 22jährige Beethoven im November 1792 seine Heimath, um sie mit der Kaiserstadt zu vertauschen. Mozart war ein Jahr vorher gestorben, Haydn hatte seinen 60. Geburtstag gefeiert. In der Stadt Mozart's und Haydn's, im Umgange mit ausgezeichneten Künstlern, in Kreisen von hoher Gesittung und feinster Kunstbildung, waren für einen Beethoven zwei Jahre hinreichend, um aus einem Stadium „jugendlicher Versuche und Vorstudien" heraus sich auf eine Stufe so künstlerischer Durchbildung emporzuheben, wie sich in den als Op. 1 im Jahre 1795 herausgegebenen drei Trio's ausprägt. Auf diese bekannten Trio's folgte ein ihnen vollkommen ebenbürtiges Werk: Die drei Sonaten für Klavier, Op. 2. Sie erschienen zuerst 1796 bei Artaria & Co. in Wien, und sind Joseph Haydn gewidmet. Letzterem hat sie Beethoven selbst in einer Gesellschaft beim Fürsten Lichnowsky vorgespielt. „Erreichte der jugendliche Componist — sagt Lenz — in diesen Sonaten die grössten Meister instrumentaler Kunst (zunächst Haydn und Mozart) in musikalischer Erfindung, so übertraf er sie in der Behandlung des Instruments. Man wird staunen, wie weit er sich über seine Zeit und ihre Mittel erhob." Jeder junge Künstler wird beim Beginn seiner Laufbahn sich an einen oder den andern der grossen Meister anlehnen. Dass Beethoven's erste Werke an Haydn und Mozart anklingen, ist zu natürlich, um nicht eingeräumt zu werden; im Grossen und Ganzen wird aber auf dies Mozart-Haydn'sche seiner ersten Schöpfungen ein zu grosser Accent gelegt. Beethoven war trotz aller Anklänge an Haydn-Mozart'sche Form, Harmonik und Figuration von vorn herein Beethoven. Schon in den vorliegenden Sonaten kennzeichnet sich Ursprünglichkeit und Abweichung. Treffend sagt A. B. Marx: „Die Haydn-Mozart'schen Sonaten enthalten eine Fülle von Gedanken, die stets reizen und unterhalten, darum keiner sich tief bleibend einnistet. Die einzelnen drei Sätze haben wohl einheitsvolle Stimmung — tiefere Einheit, psychologische Nothwendigkeit fehlt. Bei Beethoven sind die Gedanken motivfester, die Sätze voller und weiter; er hat nicht eben eine Vielheit von Gedanken, sondern ein Mehreres von dem Einem zu sagen, was ihn erfüllt."

Th. K.

*) Aus einem Briefe des Grafen Waldstein vom 29. Oktober 1792.

Meinungs-Austausch.

Ein Beitrag zur Frage der Gründung von Klavierlehrervereinen.

Von Louis Schlösser.

Motto: Viribus unitis.

Die nachfolgende Skizze erhebt weder den Anspruch einer streng wissenschaftlichen Arbeit noch einer den Gegenstand erschöpfenden Abhandlung; es sind flüchtige Gedanken, hervorgerufen durch die Anregung eines Projektes, das einen speciell begrenzten Verein zu gründen beabsichtigt, einen Verband herstellen will, dessen Tragweite zwar nicht mit prophetischer Gewissheit im Voraus zu bestimmen, sich aber der Aufmerksamkeit und der Theilnahme des intelligenten Lesers um so mehr empfiehlt, als ihm möglicherweise eine bedeutende Zukunft in Aussicht steht! Dass bei einem Unternehmen, wie es in der geplanten Fassung bisher nicht existirte, Bedenklichkeiten nicht ausgeschlossen bleiben werden, liegt in der Natur der Sache. Zweifel am Gelingen, Missverstehen, egoistisches Interesse und principielle Gegnerschaft bereiten sehr häufig schwer zu beseitigende Hindernisse, und selbst weniger treibende Beweggründe wie Gewohnheit, eingewurzelte Vorurtheile u. s. w. erfordern längere Zeit, um sie durch thatsächliche Beweise schlagend zu widerlegen. Diese möglichen Konflikte dürfen aber nicht vor dem Ergreifen einer Aufgabe abschrecken oder zurückhalten, deren Nutzen und Zweckmässigkeit einleuchtet, sobald man sie unpartheiisch ins Auge fasst. Zweckmässig aber ist ein Verein, der nicht selten abweichende und sich befeindende Elemente in einen gemeinsamen Mittelpunkt zu vereinigen strebt, von dessen Radien die Strahlen der Belehrung auf allgemeine tonkünstlerische Gebiete ausgehen, die Erkenntniss der Berufspflichten des Jugendlehrers, das Bewusstsein des Höheren und Edleren in der Kunst erweckt werden soll. Man wende nicht ein, dass Ergebnisse der Art in das Land utopischer Träume gehörten und sich in der nüchternen Wirklichkeit nicht lebensfähig bewähren würden. Muth und Entschlossenheit besiegen solche Vorurtheile! Aus unscheinbaren Keimen sprosst die goldene Saat, aus dem Kern, den der Gärtner in die Erde senkt, wächst der fruchttragende Baum, unter dessen Schatten die menschliche Brust Ruhe und Zufriedenheit einathmet. So reift auch die Kunst zu einem mächtigen Stamme empor, wenn dem schlummernden Keime die nöthige geistige Pflege zu Theil wird, auch sie, die Hocherhabene, vermag ihren Jüngern Schirm und Schutz zu verleihen, wenn sich mit der Mannigfaltigkeit die Einheit verbindet und beide wie der Fels im Meere den Stürmen des Lebens die gerüstete Stirne zu bieten vermögen. Dieses Haupt- und Endziel zu erreichen, muss das Steuerruder von einem praktischen Standpunkte aus gelenkt werden und sind, meinem Erachten nach, zwei untrennbare Faktoren vor Allem zu berücksichtigen. Sie heissen Beruf und Existenz!

Göttlich schön ist es, in Idealen zu schwärmen, im Glanz der Künste sich zu sonnen, Gemeines von sich abzuweisen und Höheres im Leben erstreben zu wollen. Giebt sich doch der Künstler so gerne dem Zauber der Phantasie hin, die ihn der rauhen Wirklichkeit entrückt! Doch wie Wenige nur hat das Geschick so hülfreich mit Glücksgütern gesegnet, dass sie diesen Poesien ganz nachleben können. Wölbt sich nicht oft ein grauer Wolkenhimmel über dem reizenden Gemälde? Verlischt nicht allzu schnell der Farbenglanz auf Künstlers Erdenwallen? — Ein Blick auf die Mehrzahl der Lehrerverhältnisse lässt den Beobachter alsbald verschiedene Gruppen unter den-

selben wahrnehmen, die sich, wenn auch bisweilen mit Ausnahmen, dahin etwa klassifiziren liessen: erstens in solche von Virtuosen ersten Ranges, die vermöge ihres Renommé (und der Reklame) viel umworben und hoch bezahlt, deren Lektionen überdies zum guten Ton gehören und wie eine gnädige Gewährung betrachtet werden, zweitens in solche, die ausser dem Unterrichtertheilen noch andre Stellen bekleiden, z. B. Mitglieder von Hofkapellen, vom Theater und städtischen Orchestern, von Instituten, Musikschulen u. s. w. sind, folglich nicht allein auf diesen Erwerb zu rechnen haben, drittens endlich auf die Gruppe derer, wozu auch namentlich die Lehrerinnen zählen, deren Existenz ausschliesslich auf den Unterricht angewiesen ist. Ob letztere Gruppe das grössere oder kleinere Kontingent an Zahl stellt, ist bei dem Umstand, dass ein jeder Musiker, der die Tasten nothdürftig in Anschlag zu bringen versteht, auch den Beruf zum Lehrer zu besitzen wähnt, schwer zu entscheiden. Dem sei nun, wie ihm wolle, der Ueberzeugung wird man sich nicht entschlagen können, dass die finanziellen Verhältnisse den entscheidensten Einfluss auf das fragliche Unternehmen haben werden und dass im Fall des Zustandekommens eine feste, sichere Dauer demselben nur dann in Aussicht gestellt werden kann, wenn der Verein seinen Angehörigen neben dem akademischen, wissenschaftlichen und socialen Verkehr auch wirkliche, damit verbundene materielle Vortheile zu bieten im Stande sein wird. Das gemeinschaftliche Interesse bildet den mächtigen Kitt, der auch die Besten und Gleichgesinnten an einander fesselt, und eines schliesst das andere darum nicht aus.

Die Entwickelung des künstlerischen Fortschreitens, Belehrung und Mittheilung durch Wort und Schrift kann allerdings mit einer fürsorglichen Vereinsgründung dergestalt verbunden werden, dass eins aus dem andern entspringt, sich ergänzt, ohne den Betheiligten mehr als verhältnissmässig geringe Opfer aufzuerlegen.*) Die seit Jahren bestehenden Vereine, z. B. der Naturforscher, Geographen, Ethnographen, Historiker u. s. w., verfolgen ganz verschiedene Zwecke und können hier nicht in Vergleich gezogen werden. Was aber projektirt der Klavierlehrerverein? Soll er nur der Fortbildung, dem Meinungsaustausch dienen, soll er die Stabilität bekämpfen, die Verbreitung geprüfter Methoden vermitteln, Reformen befördern oder ihnen entgegentreten? Wir bezweifeln sehr, dass diese Dinge eine dauernde Anziehungskraft bewähren oder feurige Begeisterung erwecken würden, wohl aber dürfte manch erbitterter Kampf dadurch erregt und unter der Devise wissenschaftlichen Puritanismus das Gegentheil erzeugt werden? Ausserdem würden Lokalitäten, schon der Damen wegen, Diener, Heizung, Beleuchtung etc. unabweisliche Kosten verursachen. Wer soll sie tragen? Lassen wir indessen die Annahme bestehen, dass der Verein rein künstlerische Zwecke als seine Hauptaufgabe betrachtet, ist es deshalb vonnöthen, dass er exclusiv auf jede weitere Organisation verzichte, insbesondere, wenn sie dieser Lösung nicht widerstreitet, aber zugleich als eine That erscheint, die voraussichtlich der grössten Theilnahme sich erfreuen dürfte. Wenden wir zur näheren Begründung des Vorstehenden einen kurzen Blick auf die seit 10 oder mehr Jahren gegründete Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen. Dieser Verein bezweckt die Gründung einer Versorgungs- oder Pensionskasse, die, wenn ich nicht irre, in drei Abtheilungen zerfällt. Je nach der Höhe der sehr mässigen Einzahlungen in eine derselben bemisst sich die Pension nach den durch die Statuten bestimmten Normen, die im Falle von Krankheiten, Alter oder Unfähigkeit zu fernerer Ausübung des Berufes den Mitgliedern aus dieser, unter einer selbst gewählten Verwaltung und Kontrole stehenden Kasse ausbezahlt werden. Durch regelmässige Beiträge und sonstige Einnahmen von Aufführungen, Konzerten u. dgl. ist dieser Verein gegenwärtig im Besitze eines Kapitals von mehreren Hunderttausend Mark. Aehnliches, wenn auch nicht ganz dasselbe, leistet die Schillerstiftung.

Wie herrlich und lohnend würde es sein, wenn der projektirte Klavierlehrerverein mit einer ähnlichen That folgen und ins Leben treten könnte, mit einer That, welche die Kunst und die Humanität mit festen Banden an einander zu ketten bestimmt wäre! Würde nicht bei der grossen Anzahl von Lehrerinnen und Lehrern im Vaterlande ein so nützliches und wohlthätiges Unternehmen allgemeinen Wünschen entgegenkommen und auf harmonische Uebereinstimmung zählen dürfen? Nur der Indifferentismus könnte eine derartige Gründung scheitern machen, wo jede Gunst der Persönlichkeit, Neid und selbstgefällige Eitelkeit ausgeschlossen sind, wo ein gleiches Recht, ein gleiches Interesse die Theilnehmer ohne Ausnahme umfasst. Ausdrücklich muss dabei noch betont werden, dass ein solcher Verband niemals den Charakter einer Wohlthätigkeitsanstalt oder Armenversorgung tragen darf. Die betreffende Kasse gewährt keine Gnadenbewilligung durch ihre Gaben, sondern es ist ein begründetes Recht auf die Zinsen eines durch eigene Beiträge gesammelten Kapitals, dessen Inanspruchnahme einem Jeden ohne Unterschied auf sein etwaiges anderes Einkommen nach Massgabe der Statuten zu Gebote stehen muss.

Kehren wir nach dieser Episode zur absoluten Kunst zurück, so scheint mir die Behauptung nicht zu gewagt, dass eine auf diese Weise geschlungene Kette auch eventuell der mündlichen Belehrung und Mittheilung eine um so erspriesslichere Wirkung verspricht, als das gemeinschaftliche Interesse die kollegialischen Beziehungen näher gerückt und eine Korporation geschaffen hat, die auf einem und demselben Boden stehend zum Gedeihen der Stiftung insgesammt beiträgt. Bei dieser Veranlassung müssen wir auch nothwendig die Frage berühren, ob es denn in der That mit dem Klavierunterricht so traurig beschaffen ist, dass die Klagen in dem Grunde, wie sie zuweilen gehört werden, begründet sind? Dass Mittelmässiges und Verfehltes mit unterläuft, soll durchaus nicht in Abrede gestellt werden; allein ist das etwa in anderen wissenschaftlichen Fächern weniger der Fall? Wo sind denn im Privat- wie im Staatsleben die Institute zu finden, die sich einer derartigen Vollendung zu rühmen hätten, dass sie keiner weiteren Vervollkommnung mehr fähig wären?!

Die Konservatorien, Institute und Bildungsanstalten für Musik entlassen jährlich Schüler in bedeutender Zahl, die ausgerüstet mit guter Methode, Kenntnissen und Geschmack, Propaganda wiederum für guten Unterricht machen, selbst einst zu tüchtigen Lehrern sich heranbilden und dazu beitragen werden, dass nicht in allzugrosser Ferne die Zeit heranrückt, wo ein irrationeller Unterricht zu den Ausnahmen der Regel gehören wird. An den Früchten wird man schon erkennen, wie gelehrt und was gelernt wird. Auch hinsichtlich der Eltern zeigt die Erfahrung, dass man gegenwärtig durchaus nicht mehr so naiv zu Werke geht, um nicht bei Sachverständigen vorher genaue Erkundigungen einzuziehen, ehe man sich zur Wahl eines Lehrers bestimmt. Und den Besten vertraut man auch die meisten Schüler zur Ausbildung an, während die Ignoranz der Unfähigen auch den Zöglingen nicht lange verborgen bleiben kann. Für den nach Ausbildung Strebenden bieten sich ausserdem vielfache Gelegenheit zur Bereicherung seines Wissens. In keiner Stadt von irgend einiger Bedeutung mangelt es weder an speciell musikalischen Vorträgen für Theorie, Historie der Vergangenheit und Gegenwart, Aesthetik u. s. w., noch an lebensfrischen Aufführungen von Werken jeder Art, vokal, wie instrumental, und die Gefahr des Stillstandes bei der allgemeinen Oeffentlichkeit und

*) Die Grösse derselben kann erst nach Entwurf eventueller Statuten bestimmt werden.

Zugänglichkeit, kann nur noch für den vorhanden sein, der sich absichtlich in principieller Abgeschlossenheit verhält.

Solche Originale meiden das gesellige Leben und — werden gemieden!

Das Vorstehende soll deshalb nicht für eine unbedingte Glorifikation unserer Zeit auf Kosten des nach vielen Seiten hin noch Wünschenswerthen gelten, eben so wenig soll geleugnet werden, dass für Verbesserung des rationellen Unterrichts noch vieles zu thun übrig bleibt. Was bei all der kulturellen Bildung in unserem Vaterlande noth thut, ist die Auflösung der verschiedenen Lehrmethoden-Principien in eine Einheit, die der Willkür, der Ueberhebung, der Pedanterie, wie der vermeintlichen Suprematie ein Ziel setzt. Zu diesem Behufe könnte der in Rede stehende Verein, wenn er erst eine feste Basis gewonnen hat, von entschiedenem Vortheil sein und zu einem um so grösseren Einfluss sich emporschwingen, wenn er die Ideale der Kunst mit der Fürsorge für das „Ewig Menschliche" zu vereinen bestrebt ist.

Wohl fühlend, dass diese skizzenhafte Darstellung noch viele Lücken enthält und gleichsam nur als Präliminarie zu weiteren Ausführungen angesehen werden kann, lag es nicht in des Verfassers Absicht, weder abweichenden Meinungen oder Vorschlägen entgegenzutreten, noch denselben vorgreifen zu wollen. Eine jede Ansicht hat ihre unbestreitbare Berechtigung, sobald sie aus reiner Ueberzeugung und Wohlwollen für die gute Sache hervorgeht. So mögen denn berufenere Federn das Fehlende zu ergänzen und zur weiteren Entwicklung der gegebenen Grundzüge beizutragen nicht ermangeln. Hoffentlich soll das Projekt des Vereins kein todtgeborenes Wesen bleiben, sondern an das Licht des Tages treten. Dazu dürfte ein hervorragendes Verwaltungstalent, das im Verein mit einem Komité seinen Sitz in Berlin hätte, um seine Fäden nach überall hin erstrecken zu können, der erste Schritt zur Verwirklichung sein.

Antworten.

Herrn **S. B.** in **Basel.** Berichtigung erfolgt in dieser Nummer. Durch Uebersendung des Versprochenen werden Sie uns zu Dank verpflichten.

N. in **Strassburg.** Wir sehen die Wichtigkeit der von Ihnen gewünschten Erweiterung der Analysen klassischer Tonwerke wohl ein, doch würde die Ausführung die Grenzen einer Zeitschrift überschreiten. Marx u. A. haben in Bezug darauf schon Vortreffliches geleistet, und wenn Sie die bei Cotta erschienenen Ausgaben der von Lebert, Liszt, Bülow u. A. bearbeiteten Werke Beethovens, Mozarts, Haydns, Schuberts, Webers und Clementis zur Hand nehmen wollen, so werden Sie volle Befriedigung Ihres Wissensdranges finden. Es ist Alles darin enthalten, was dem Spieler die sinngemässe Auffassung des Tonstückes vermittelt.

Herrn **Steinle** in **San Francisco.** Besten Dank für den letzten Brief. Durch Uebersendung Ihres Werkes werden Sie uns erfreuen; wir werden uns alle Mühe geben, dasselbe an die Oeffentlichkeit zu bringen, da wir nach dem, was wir daraus kennen gelernt, von dessen Vortrefflichkeit überzeugt sind.

Herrn **K. L.** in **W.** Die Instrumente der erstgenannten Firma können wir Ihnen nicht empfehlen, da wir keine genügende Garantie für deren Haltbarkeit haben. Die der zweiten hingegen sind in Bezug auf Ton wie auf Haltbarkeit empfehlenswerth.

Herrn **G. J. de Vries, Dordrecht.** Sie erhalten das Gewünschte.

An die **Hamburger Klavier-Lehrerin in Hannover.** Wir sind ebenso wie Sie von der Wiseneder-Vorhauerschen Methode eingenommen und werden für dieselbe zu wirken suchen.



Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 18. **Berlin, 15. September** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Zur Elementar-Musiklehre in der Harmonie.

Von **Louis Köhler.**

(Fortsetzung.)

Die Moll-Tonart.

In der Moll-Tonart gelangt der Mollcharakter in vollem Maasse zum Ausdrucke, mehr, als in dem vereinzelten Moll-Dreiklange. Nehmen wir die A-moll-Tonart als Beispiel, so haben wir A c E als Tonica; deren Quinte E ist zugleich Grundton des Dur-Dreiklanges E gis H, worin sich dann der bekannte Dur- und Moll-Gegensatz ausdrückt, in welchem Ein Ton, hier E, Mittelpunkt von Dur und Moll ist.

A c E gis H;
| moll |
dur

ferner wird der Grundton der Moll-Tonica, A, Quinte eines unter ihm liegenden andern Moll-Dreiklanges:

D F A C E
moll | moll

So stellt sich denn als dieses Moll-Tonartbild dar:

Tonica
D F A C E Gis H
Unterdom. Oberdom.

Betrachtet man die Dur-Tonart, so zeigen sich die drei Haupt-Dreiklänge als lauter Dur-Dreiklänge. Darin spricht sich der Begriff der Einheit in sich selbst aus. Die Moll-Tonart dagegen in ihren Haupt-Dreiklängen zerfällt in Moll- und Durharmonie und spricht darum innere Entzweiung aus. Letzteres ist ein Grund dazu, dass man das Schmerzliche, Zerrissene so vorwiegend in Moll ausdrücken hört; auch hat die Folge der Moll-Tonart-Akkorde einen derartigen Charakter:

A-moll D-moll A-moll E-dur A-moll

Die stufenweise Lage dieser Akkordtöne ergiebt die Moll-Tonleitertöne A H C D E F Gis A. Man spiele sie, und man wird einen wesentlichen Unterschied gegen die Durtonleiter nicht nur in der Mollterz von A bis C, sondern auch besonders in der Stufenfolge F Gis wahrnehmen, ein Intervall, das grösser als die sogenannte grosse Sekunde ist und daher mit „übermässige" Sekunde benannt wird. Wenn man die Moll-Tonleiter frei singt, wird man von F zu Gis, und zurück, das Unsangliche des Intervalls spüren, was auf den Zwiespalt in den beiden bezüglichen Akkorden (die Moll-Unterdom. mit F, die Dur-Oberdom. mit Gis) hinweiset.

Eben jene Schwierigkeit, welche die über-

mässige Sekunde der Stufen 6—7 in der Moll-Tonleiter bietet, in A-moll also die Töne f—gis, hat den musikalischen Natursinn instinktiv dazu geführt, das ungewöhnliche Intervall zu einem normalen, gehör-gerechteren zu modeln; um von der fünften Stufe zur siebenten (von e nach gis) zu kommen, erhöht man die zwischenliegende sechste (f), so dass man die A-moll-Tonleiterstufen aufwärts a h c d e ♯f gis a singt. Abwärts aber würde jene Erhöhung der sechsten Stufe (f) keinen Zweck haben, da sie nur wegen des Ueberganges von der fünften zur sechsten (von e durch f nach gis) entstand; darum bleibt abwärts die tiefe Stufe (f) und man erniedrigt nun die siebente (gis), um auf leicht sangbare Art nach der sechsten (f) zu gelangen. Hieraus ist dann die allgemeine „Regel" entstanden, welche lautet: „in der Moll-Tonleiter wird die Sexte und Sextime aufwärts erhöhet, abwärts erniedrigt." Da nun abwärts beide Stufen tief sind, nimmt man in gewöhnlicher Praxis an, sie seien eigentlich so der Tonart eigen, und z. B. A-moll habe, wie C-dur, keine Versetzungszeichen, weil die darin Vorkommenden wechselnd wieder verschwinden und nur zufällig scheinen. Die Moll-Tonleitern können und müssen somit in zweierlei Art gespielt werden: „harmonisch", wie es die drei Grund-Dreiklänge der Tonart mit sich bringen, also bleibend mit der grossen Ober- und der kleinen Unterdominant-Terz:

A h c d e f gis a. **E** fis g a h c dis e. **H** cis d e fis g aïs h. Fis gis a h cis d eïs fis.

{**Gis** ais h cis dis e fisis gis.
{**As** b ces des es fes g as.

{**Dis** eïs fis gis aïs h cisis dis.
{Es f ges as b ces d es.

{**Aïs** his cis dis eïs fis gisis aïs.
{B c des es f ges a b.

F g as b c des e f. **C** d es f g as h c. **G** a b c d es fis g. **D** e f g a b cis d. Oder „melodisch", aufwärts jede sechste Stufe erhöhet, abwärts erniedrigt und ebenso auch die siebente abwärts erniedrigt.

Bauet man auf jeder der einzelnen Moll-Tonleiterstufen einen Dreiklang aus Terz und Quinte, so, wie diese innerhalb der Tonart liegen, so ergeben sich folgende Akkorde:

Stufe 1 **A** C E, 2 **H** D F, 3 **C** E Gis, 4 **D** F A, 5 **E** Gis H, 6 **F** A C, 7 **Gis** H D.

Auf Stufe 1 und 4 stehen Moll-Dreiklänge, auf Stufe 5 und 6 Dur-Dreiklänge, Stufe 2 und 7 haben „verminderte" Dreiklänge; auf Stufe 3 aber, also auf C, ist ein Dreiklang mit einer grossen Terz e und einer erhöhten Quinte gis, „übermässige" genannt. In diesem Dreiklange befinden sich die beiden stärksten Kontraste der Moll-Tonart, nämlich die kleine Terz C von der Tonica A und die grosse Terz, Gis, von der Oberdominante E; daher die Spannung im Klange des übermässigen Dreiklanges, welche besonders den Leitton Gis zur auflösenden Fortschreitung nach A hinauf drängt:



Sämmtliche Akkorde sind nun in die bekannten drei engen und weiten Lagen zu bringen.

(Schluss folgt.)

Zur Erinnerung an Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Von **Louis Schlösser.**

Der Aufenthalt in dem reizend gelegenen Kurorte Homburg war in den Sommermonaten 1844 von besonderer Anziehungskraft für die Besuchenden. Erfrischende Lüfte, krystallhelle Quellen und ungezwungene Geselligkeit wirkten anregend auf körperliche Gesundheit und geistiges Wohlbehagen. Verbinden sich mit diesen Vorzügen noch die Annehmlichkeiten eines ganz achtbaren Kurorchesters, das damals unter Garbe's Leitung auch dem besseren Geschmack Rechnung trug, Theater, Konzerte und ein Komfort, der jeder Weltstadt Ehre gemacht haben würde, so ist es denkbar, dass die Gäste nach vielen Tausenden zählten und dem Touristen auf jedem Schritte ein wechselndes Kaleidoskop boten. —

Die Namen vieler Berühmtheiten auf politischem und finanziellem Gebiete prangten auf der Kurliste; neben ihnen strahlten weibliche Schönheiten, die den Männerherzen nicht selten Gefahr drohten; aber auch die Wissenschaft war durch anerkannte Koryphäen vertreten, unter ihnen Hackländer, Varnhagen von Ense, Feodor Löwe, Léonard, Lindpaintner u. s. w. Dass dieses Zusammenleben mit Ebenbürtigen Veranlassung zu interressanten Mittheilungen, zu Diskussionen und gemeinschaftlichen Ausflügen gab, ist begreiflich, wo Geselligkeit eine Hauptwürze des Aufenthaltes und jeder auf sie angewiesen ist.

Bei einem verabredeten Mittagessen geschah es eines Tages, dass der Platz des sonst ungemein pünktlichen Freundes R. unbesetzt blieb, ungeachtet man ihn den nämlichen Morgen noch an der Louisenquelle gesehen

und gesprochen hatte, mithin eine Abhaltung durch Unwohlsein nicht wohl angenommen werden konnte. Man wartete vergeblich auf sein Erscheinen und wollte aus Besorgniss den Diener gerade nach seiner Wohnung schicken, als der Ersehnte plötzlich in die Thüre tritt, keuchend, athemlos, kaum im Stande, die Worte hervorzubringen: „Felix Mendelssohn ist hier in Homburg, ich habe ihn erkannt, ich habe ihn gesprochen!“ Das war eine freudige Ueberraschung für alle Anwesende! eine Auflösung der Dissonanz in den reinen Dreiklang. Nun ging's wie im Sturm an ein Durcheinanderfragen: wo ist er, wo hält er sich auf, will er hier bleiben, wo kann man ihn sprechen etc.? Nur nach mühsamem Verständniss mit R. erfuhr man endlich, dass Mendelssohn mit seiner Gattin Cäcilie, eine geborene Jeanrenaud aus Frankfurt in dem nahegelegenen Taunusbade Soden verweile und zur Abwechslung heute hierher gekommen sei, sich das Badeleben in Homburg zu betrachten; auf der Terrasse des Kurhauses würde man ihn später finden.*) Die Kunde von seiner Anwesenheit hatte sich indessen schon wie ein Lauffeuer verbreitet, von allen Seiten strömte man herbei, den damals im Zenith der Berühmtheit stehenden Komponisten und Virtuosen in der Nähe zu sehen. Es bedarf keiner Versicherung, dass wir nicht die letzten unter ihnen waren. Seine Gattin oder Schwester Fanny am Arme (ich erinnere mich dessen nicht genau) trat er munter und freundlich um sich blickend aus dem Saale, begrüsst von der zahlreichen Menge und vom Orchester empfangen mit den Tönen des Athaliamarsches, welchem später noch die Sommernachtstraumouvertüre folgte. Dieser improvisirte Empfang schien ihm sichtlich viel Vergnügen zu gewähren, wiederholt dankend verbeugte er sich noch überall hin. Es währte eine geraume Zeit, bis die Aufregung sich gelegt hatte und es mir möglich ward, einige Worte an den gefeierten Gast zu richten. Die Einkleidung hierzu gab die nicht lange vorher, am 11. April desselben Jahres stattgehabte erste Aufführung des Sommernachtstraumes nach der Tieck'schen Einrichtung mit der Mendelssohn'schen Musik auf dem Hoftheater zu Darmstadt. Es war das in Wirklichkeit eine treffliche Aufführung, welcher auch früher schon ein schriftlicher Verkehr mit dem Komponisten vorausgegangen war und dem ich nun Näheres über den andauernd guten Erfolg auch bei den Wiederholungen mittheilen konnte. Wie hell und dankbar strahlte sein Auge, klangen seine Worte bei dieser Erzählung, die doch nur wie ein schwacher Nachhall der Huldigungen gleich kam, die ihm vom deutschen Gesammtvaterlande, von England, Frankreich und von überall so reichlich dargebracht wurden. Der Wunsch, die Kunst des anwesenden Meisters auch auf dem Piano bewundern zu können, schwebte auf allen Lippen, aber trotz dem heissen Verlangen wagte Niemand ihn laut werden zu lassen, weil man bei seinem kurzen Verweilen die Schicklichkeit dadurch zu verletzen befürchtete. Zufällig traf es sich nun, dass wenige Tage früher ein neuer Pariser Flügel von Erard für die Kurdirektion, zum Gebrauch in den Konzerten, angekommen und in dem für das Publikum abgeschlossenen Salle des Princes aufgestellt war. Da kam mir denn der Gedanke, ob das nicht vielleicht die Brücke werden könnte, uns zum Ziele zu führen, wenn ich ihn davon in Kenntniss setzte. Ich that es und unsere Hoffnung erfüllte sich wirklich, denn ohne erst meine Frage, ob er das Instrument zu sehen wünschte, abzuwarten, äusserte er mit seiner bekannten Lebhaftigkeit sogleich, dass es ihn sehr interessiren würde, und ob die Erlaubniss zum Probiren zu erhalten wäre. Das war bald abgemacht, nachdem der Name Mendelssohn genannt wurde. Man schloss auf, wir traten ein und nachdem M. den Flügel erst von der äusseren Seite, sodann die innere Mechanik mit grosser Genauigkeit betrachtet und die Arbeit für eine meisterhafte erklärt hatte, setzte er sich zum Spielen und begann als gründlicher Kenner Ton, Anschlag, Repetition in allen Lagen zu prüfen. Volle Stärke, äusserste Zartheit, Gebrauch der Dämpfung, Verschiebung, kurz jede Nüance im Vortrag liess er durch die geschmeidigen Finger laufen. In dem Wenigen, ganz Aphoristischen, was er gab, sprach sich dennoch die Kunsthöhe aus, auf der er stand, da war nichts unedel, nichts trivial, alles tönte klar, schön, melodisch. War es die günstige Akustik des Saales, die den Klang des Instrumentes so ausgiebig verstärkte, dass man ein volles Orchester zu hören wähnte, war es die eigene, die Züge des Künstlers verklärende Vertiefung in sein Spiel, was ihn je länger je mehr an die Tasten fesselte? ich wage es nicht zu entscheiden, Thatsache aber ist es, dass er allmählig vom Probiren und Präludiren zu festerer Gestaltung überging und dass der kleine Kreis der Anwesenden in ein Meer von Entzücken gerieth, als er die nur aus zwei Sätzen bestehende Beethoven'sche Sonate in C op. 27 mit dem wundersüssen Rondo mit all der ihm eigenthümlichen Grazie und Feinheit hören liess. Es war ein hoher Genuss! Applaus würde hier Profanation gewesen sein, nur ein von Dank und Bewunderung hervorgerufenes einstimmiges Ah! liess sich vernehmen, als der Meister geendet hatte und den Flügel schloss. — Die Stunde des Scheidens war herangenahmt, schon hielt der Wagen unter dem Portal, der ihn mit den

*) In seinen Briefen befinden sich drei, datirt: Soden, 17., 19. und 25. Juli 1844.

Seinen hinweg führen sollte, als er uns vorher noch das Versprechen abnahm, ihm bald einen Gegenbesuch in Soden machen zu wollen, was man natürlich mit Freuden zusagte.

Lange noch wehten unsere Tücher den Scheidenden die Grüsse durch die Lüfte nach. Wie ein Traum waren diese schönen Stunden vorüber geeilt, aber neues Leben hatten sie dem Stoffe unserer Unterhaltung für tagelang eingehaucht! Welche angenehme Ueberraschung wurde Leonard und mir zu Theil, als wir einige Tage hierauf plötzlich durch die Post eine Einladung zu einem Quartettabend in Soden von Mendelssohn erhielten, und wie sehr wurden wir um diesen Vorzug und das in Aussicht stehende Vergnügen beneidet! Mit nervöser Ungeduld konnten wir kaum die Stunde erwarten, die uns in sein gastliches Haus führen sollte, denn M. war der liebenswürdigste Wirth im Kreise seiner Freunde, der nicht minder für gesellige Unterhaltung und leibliches Wohlbehagen, als für geistige Genüsse Sorge trug und dabei von seiner leider auch ins Jenseits abgerufenen Gattin aufs liebevollste unterstützt wurde. Kein Wunder, dass während der Hinfahrt weder der in heiterer Bläue strahlende Himmel, noch die im Sommerschmuck prangende Gegend, noch die mit der Ernte beschäftigten Landleute meine Aufmerksamkeit fesseln konnten, und selbst die traulichen Grüsse der niedlichen Bauernmädchen nur kurze Erwiderung fanden. Doch endlich war das Ziel erreicht, Soden, das deutsche Nizza wegen seiner überaus milden durch die Berge geschützten Luft so genannt, lag vor unseren Augen. M.'s Wohnung hatten wir in dem kleinen Städtchen bald erfragt; ein Kommissionär führte uns dahin mit den Worten: „Sie meinen gewiss den Musiker, der so schön die Orgel in der Kirche gespielt, der versteht's aber besser wie unser Schulmeister."

(Schluss folgt.)

Deutsche Musikgeschichte aus dem „Dictionnaire de musique" von L. & M. Escudier.

Uebersetzt und mit Einleitung und Noten versehen von **F. J. Kunkel.***)

(Schluss.)

Diese Werke, so gewaltig, so grossartig, von einer so schönen Auffassung, von einem so erhabenen Styl, sind das Erzeugniss eines vorgerückten Alters, und dessen ungeachtet findet man in allen Theilen dieser ausgedehnten Kompositionen so viel Kraft und so viel Blüthe der Phantasie, dass man glauben möchte, sie seien in voller Kraft und Lebensfrische entstanden. — Ganz nahe bei Haydn nimmt naturgemäss der tiefsinnige und glänzende Mozart seinen Platz ein. Wolfgang Amadeus Mozart, geboren zu Salzburg im Jahre 1756, war erst drei Jahre alt, als er, während er seinem Vater zuhörte, welcher seiner Schwester Klavierunterricht gab, schon in diesem Alter wunderbare Anlagen zur Musik offenbarte. Mit vier Jahren spielte er Menuette; mit fünf komponirte er kleine Tonstücke, die sein Vater aufschrieb. Am Ende seines siebenten Jahres kam er nach Paris, wo er konzertirte und seine zwei ersten Werke veröffentlichte. In England, wohin er bald darnach reiste, spielte er die schwierigen Stücke von Bach und Händel[1]) mit aller wünschenswerthen Richtigkeit und Genauigkeit im Ausdruck nach einmaliger Durchsicht. Er komponirte in diesem Zeitabschnitte sechs Sonaten, die er in London stechen liess. Nach diesem Ausflug in die Hauptstadt des britischen Reiches ging er, um sich an der italienischen Sonne zu erwärmen. In Florenz und in Rom erregte er den lebhaftesten Enthusiasmus. In Mailand komponirte er die Oper „Mithridates", welche zwanzig Mal nach einander aufgeführt wurde. Drei Jahre hernach wurde die Oper „Lucio Sylla" dreiundzwanzig Mal aufgeführt, und so sah Europa nach und nach das Erscheinen dieser Reihe der herrlichsten Schöpfungen des vielleicht ausserordentlichsten Tonkünstlers, den Deutschland hervorgebracht hat.[2])

Zu diesen grossen Komponisten fügen wir noch bei: Richard Kaiser mit dem Beinamen: „Der Vater der deutschen Melodie";[3]) Amadeus Nau-

[1]) Erst hier erfährt man aus diesem deutschen Musik-Geschichtsabriss, dass es auch einen Händel gegeben hat. Weiter unten kommt nun allerdings eine biographische Skizze von Händel vor: aber es wird dann gewiss von Jedermann zugestanden werden müssen, dass von einer oben bezeichneten „chronologischen Ordnung" keine Rede mehr sein kann, wenn hier nach Graun (geb. 1701), Ph. E. Bach (geb. 1714), Joseph Haydn (geb. 1732) und Mozart (geb. 1756) Händel genannt wird, der bereits 1684 das Licht der Welt erblickt hat. — J. S. Bach ist in dem Dictionnaire unter dem Artikel „Deutsche Musikgeschichte" — mit Ausnahme der oben angeführten Personalverwechselung — ganz ignorirt; aber Niemand in Deutschland wird bei der obigen Erzählung, dass Mozart Stücke von Bach und Händel gespielt habe, im Zweifel sein, welcher der vielen Bache hier gemeint sei. D. Ueb.

[2]) Hier wird man gewiss auch mit mir bedauern, dass zur Charakterisirung unseres Mozarts dessen bedeutungsvollste Werke für die Kirche, Bühne und den Konzertsaal nicht genannt sind. D. Ueb.

[3]) R. Kaiser wurde 1673 geboren, und es verstösst somit auch hier wiederum gegen die „chronologische Ordnung", wenn dieser Meister erst jetzt genannt wird. Auch sei hier bemerkt, dass in Bezug

*) In der ersten Hälfte dieser Abhandlung, Nr. 17 des „Klavier-Lehrers", ist auf Seite 204 in der 2. Note anstatt „Senft", zu lesen „Senfl". Andere Satzfehler, wie „zum", anstatt „zu", — „Dictionnair", anstatt „Dictionnaire", — „Kapelmeister", anstatt „Kapellmeister" wird der geneigte Leser schon selbst korrigirt haben.

mann, welcher aus einer dunkeln Dorfschule sich in eine glänzende Sphäre aufgeschwungen hat, bereicherte nach und nach Italien, Dänemark und Schweden mit schönen dramatischen und religiösen Erzeugnissen; Joachim Quanz, welcher ein ausgezeichneter Komponist und zugleich ein liebenswürdiger Violinspieler war; Friedrich Händel,[4]) dessen tiefer und starker Geist auf ganz Europa einen zauberischen Einfluss ausgeübt und die wichtige Umwandlung begonnen hat, welche später der gewaltige Gluck vollenden sollte. In seinem zwanzigsten Jahre gab Händel seine erste Oper „Almira" in Hamburg heraus. Bald kam er nach Italien und liess in Florenz seine erste italienische Oper „Rodrigo" aufführen. In Venedig brachte er „Agrippina", in Rom „Il triomfo del Tempo" und in Neapel „Alcide e Galatea" zur Aufführung. Später reiste er nach England, wohin Ruhm und Glück zugleich ihn riefen. Die Oper „Rinaldo", welche sein Debüt auf der britischen Bühne war, wurde das Lieblingsstück der Engländer und legte den Grund zu dem ausserordentlichen Ruf, den er sich bei dieser reichen Nation erwarb. Von diesem Augenblicke an befestigte er sich in England. Die Engländer waren nun nicht damit zufrieden, ihn auf der Begräbnisstätte ihrer Könige zu beerdigen, sondern sie baben ihm auch noch ein Leichenfest bestimmt, wonach jedes Jahr sein Todestag gefeiert wird.[5]) — Die musikalische Umwälzung fing mit Händel an und wurde durch Gluck vollendet. Christoph Gluck wurde in der Oberpfalz 1714 geboren. In Prag schöpfte er seine ersten Begriffe in der musikalischen Kunst und machte sich hier zuerst als vortrefflicher Violinspieler bemerkbar. Italien bekam seine ersten Arbeiten. Hier lernte er die Komposition und liess seine erste Oper aufführen. In Venedig brachte er „Demetrius", welche mit warmen Sympathien aufgenommen wurde. Er ging hierauf nach England und liess auf der brittischen Bühne darstellen: „Der Fall der Riesen", ein grossartiger, eines erhabenen Genius würdiger Gegenstand. Von dieser Epoche an bildete er sich ein System, nach welchem alles verbunden, berechnet und empfunden wird. Auf dieser festen Grundlage fing er an, Stein an Stein sein grosses und majestätisch dramatisches Gebäude aufzubauen. Stark in diesen neuen Grundsätzen trat er am Wiener Theater mit den Opern „Helene und Paris", „Alceste und Orpheus" auf. In Paris besiegelte der Erfolg der „Iphiginie in Aulis" seinen Ruf.[6])

Wir werden diese glänzende Galerie der deutschen musikalischen Schule vervollständigen durch die Namen: von Weber, diesem grossen Tonkünstler, diesem grossen Dichter, der in seinem „Freischütz" so viele Originalität und so viele Begeisterung entwickelt hat; van Beethoven, dessen thätige und fruchtbare Phantasie in wenig Jahren eine Menge Meisterwerke erzeugte, namentlich „Fidelio", „Christus am Oelberg", seine Violinkonzerte, Trios, Quartetten und hauptsächlich seine Symphonien;[7]) Schubert; Meyerbeer; Lachner; Mendelssohn; Spohr, welcher „Jessonda" und „Faust" componirt hat; Schneider, der Verfasser der „Sündfluth"; Schumann; Richard Wagner, der Komponist des „Tannhäuser" etc. etc.

In der Ausübung des Gesanges ist man in Deutschland bei weitem nicht zu so schönen Resultaten gekommen, wie in der Komposition. Wie Spanien, England und Portugal, so ist auch Deutschland lange Zeit in dieser Beziehung Italien tributpflichtig gewesen. Indessen ist seit einigen Jahren eine grosse künstlerische Bewegung in Deutschland thätig und hat sich durch die Bildung zahlreicher und bedeutender Choralvereine kund gegeben.[8]) Man zeichnet unter allen die von Köln und Mainz aus.[9])

Einer der glänzendsten Ansprüche der deutschen Schule auf die Achtung der musikalischen Welt ist die Ueberlegenheit seiner Instrumentalisten. — Die musikalische Aesthetik und die musikalische Literatur bilden auch einen der reichsten Schätze der deutschen Schule. Böhmen, Sachsen, Oesterreich besitzen eine Menge Anstalten in Städten und sogar auf dem Lande. — Was nun die Abhandlungen und didaktischen Werke betrifft, so kann man sagen, dass die Werke von Fux, Mattheson, Marpurg und Koch,[10]) die voll neuer

---

auf den oben an die Spitze gestellten Graun in einem deutschen Geschichtsabriss v. Gathy bemerkt ist: „Mit besonderer Vorliebe studirte er (Graun) Kaisers Kantaten etc." D. Ueb.

[4]) Siehe oben die Note 1. D. Ueb.

[5]) Wie oben bei Mozart muss man auch hier sehr beklagen, dass zur genaueren Kennzeichnung der Verdienste Händels gerade dessen bedeutungsvollste Werke, die Oratorien, wodurch er unsterblich wurde, unerwähnt geblieben sind. D. Ueb.

[6]) Die Art und Weise dieser Nebeneinanderstellung der beiden Tonmeister, Händel und Gluck, dürfte denn doch Meinungsverschiedenheit hervorrufen. So bin ich nicht der Ansicht, dass Gluck sein Streben nach sanglicher Vereinfachung und möglichst charakteristischer Uebereinstimmung der Musik mit dem dramatischen Texte von Händel übernommen habe; im Gegentheile, die Musik in Händels Opern, ja selbst in vielen Arien seiner Oratorien, tragen zu deutlich das Gepräge der damaligen überreichen italienischen Figurirung an sich, als dass man annehmen sollte, diese Figurirung hätte dem „Reformator" Gluck zum Muster dienen können. Zudem lag ja auch der Schwerpunkt seiner künstlerischen Thätigkeit in der Oper, während Händel — wie bereits oben schon angedeutet — sich durch seine Oratorien verewigt hat. D. Ueb.

[7]) Von diesem Heros hätte man denn doch hier eine ausführlichere Besprechung erwarten dürfen; und selbst auch von manchem anderen, der oben nach Beethoven aufgezählten Tonmeister wäre — in Anbetracht der vorausgegangenen biographischen Skizzen von Graun und Ph. E. Bach — der Wunsch einer näheren, eingehenderen Angabe der künstlerischen Wirksamkeit gerechtfertigt. D. Ueb.

[8]) Der Verfasser scheint hier wahrscheinlich die unter den verschiedenartigsten Namen bestehenden Gesangvereine zu verstehen,*) die, wenn auch theilweise für kirchliche Zwecke bestimmt, doch in überwiegender Mehrzahl hauptsächlich geselligen Unterhaltung dienen.

[9]) Nicht nur in Köln und Mainz existiren sogenannte „Domchöre", sondern auch in vielen andern deutschen Städten, in Berlin, Dresden, München, Wien etc. werden solche Vereine gepflegt.

[10]) Für den deutschen Musiker bedarf es keiner

---

*) Natürlich, denn société chorale heisst nichts weiter als Gesangverein. E. B.

und tiefer Gedanken und interessanter Darstellungen sind — den Erzeugnissen der ausgezeichnetsten didaktischen Schriftsteller Frankreichs und Italiens gleichkommen und sogar sie noch übertreffen. —

* * *

Wie in der Einleitung schon angegeben, war es hauptsächlich meine Absicht, die Leser des „Klavier-Lehrer" auf ein französisches Unterrichtsbuch aufmerksam zu machen, welches — wenn auch manches Unrichtige und Mangelhafte enthaltend, wovon unsere deutschen musikalischen Wörterbücher auch nicht frei sind — die Geschichte deutscher Musik unparteiisch und wohlmeinend bespricht. In gleicher Weise findet man in diesem Wörterbuche neben den zahlreichen Worterklärungen auch von den übrigen bemerkenswerthen Völkern und Volksstämmen vergangener und gegenwärtiger Zeit geschichtliche Ueberblicke des respectiven musikalischen Kunstbetriebes. — Ohne mich auf eine weitere und eingehendere Kritik des Buches einzulassen, will ich nur noch zum Schlusse den Wunsch aussprechen, die Herren Verfasser und Verleger des „Dictionnaire de musique" möchten ihr schätzbares Buch einer recht gründlichen Revision unterziehen und namentlich die Artikel über die Geschichte der Musik nach den besseren vorhandenen musikalischen Geschichtswerken und Encyklopädien korrigiren und resp. ergänzen, um das Werk auf die Stufe möglichster Vollkommenheit zu bringen.

besonderen Erwähnung, dass die Zahl theoretischer Schriftsteller in unserm fruchtbaren Deutschland mit Koch nicht als abgeschlossen gelten kann; denn es schliesst sich an denselben bis in die neueste Zeit noch ein überaus starkes Kontingent an.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Ein stattliches Heft von 76 Seiten enthält den siebenten Bericht des Dresdener Konservatoriums der Musik nebst einem werthvollen Aufsatz: „Ueber das Alter des doppelten Kontrapunkts" aus der Feder unseres verehrten Mitarbeiters, des Herrn Prof. Dr. Emil Naumann, Lehrer der Musikgeschichte an der Anstalt. — Nach dem vorliegenden Bericht muss die Organisation des Konservatoriums eine ausgezeichnete sein. Der Lehrplan umfasst alle die Musik und ihre verwandten Fächer umfassenden Unterrichtsgegenstände. Bei jeder Stufe der einzelnen Fächer sind Lehrstoff und Lehrmittel angegeben, wodurch das Methodische des Stufenganges veranschaulicht wird. Durch strenge Durchführung dieser Lehrgänge werden die Lehrer der niederen Klassen denen der höheren erfolgreich in die Hände arbeiten können; ein lückenloses Fortschreiten muss dadurch ermöglicht werden. Mit dem Konservatorium ist ein Seminar zur Ausbildung von Klavier-Lehrern und eine Theaterschule verbunden. Die Anstalt wurde im verflossenen Schuljahre von 717 Eleven besucht, und es spricht für den Ruf der Anstalt, dass ihr Schüler aus den allerverschiedensten Ländern, aus Deutschland, Russland, England, Amerika, Oesterreich, der Schweiz, Holland, Frankreich, Norwegen, Indien, Dänemark, Griechenland und Australien zugeführt wurden. Private und öffentliche Aufführungen sollen die Schüler an Auftreten vor Zuhörern gewöhnen und dem grösseren Publikum Zeugniss von ihren Fortschritten geben. Die jetzigen Leiter der Anstalt sind Herr Prof. Dr. Franz Wüllner und Herr Friedrich Pudor.

— Der Dresdner Tonkünstlerverein hat im verflossenen Vereinsjahre eine sehr erfreuliche Thätigkeit entwickelt. An zwölf Uebungs- und vier Produktionsabenden gelangten hervorragende, meist umfangreiche Werke aus älterer, neuerer und neuester Zeit zur Aufführung, den regen Fleiss der Vereinsleiter und Mitglieder bekundend. Der Verein zählt 11 Ehrenmitglieder, 177 ordentliche und 124 ausserordentliche Mitglieder. An Stelle des am 24. Oktbr. verstorbenen Vorsitzenden, Herrn Julius Rühlmann, übernahm der bisherige Stellvertreter desselben, Herr Schmole, interimistisch die Leitung, da Herr Kammervirtuos Fürstenau die Wahl zum Vorsitzenden vorläufig abgelehnt hat. Möge der Verein ferner blühen und gedeihen und zum Heile der Kunst wirken in Einigkeit und Stärke.

— Hrn. Hofkapellmeister Rossberg in Pyrmont wurde vom König der Niederlande der Löwenorden verliehen.

— Die Königl. Akademie zu Rom ernannte Herrn W. Rischbieter in Dresden zu ihrem ordentlichen Mitgliede.

— Dem in St. Petersburg lebenden Pianisten Ihrer kaiserlichen Hoheit der Frau Grossfürstin Constantin, Rudolf Kündinger, wurde von Sr. Majestät dem Kaiser von Russland in Anerkennung seiner eifrigen Lehrthätigkeit am kaiserlichen Hofe der St. Annen-Orden 2. Klasse mit Brillanten verliehen.

— Der Kammer-Virtuose Herr Rudolph Willmers in Wien, der vor einiger Zeit Spuren von Geisteszerrüttung zeigte, ist in Folge einer Lungenentzündung gestorben. W. war ein Pianist von hervorragender Begabung. Er spielte besonders Salonkompositionen vollendet und war ein Meister in der Ausführung des Trillers. Nie vor ihm hörten wir so runde, weiche, schwellende Trillerketten, deren sinnlichen Reiz sich Niemand entziehen konnte. W. war von 1864—66 Lehrer am Stern'schen Konservatorium und lebte später in Wien. Von seinen besseren Kompositionen (Quartetten, Orchesterwerken) hat sich wenig Bahn gebrochen, mehr bekannt sind seine Salonkompositionen für Klavier, von denen La pompa di festa die verbreitetste sein dürfte.

— Wir lesen in der No. 156 der Königsberger Hartungschen Ztg. folgende Annonce:

„Eine ausgebildete (?!) Lehrerin, die schon lange mit guten Erfolgen unterrichtet, wünscht noch einige Klavier- und Gesang-Stunden zu ertheilen. Schüler sind in einem Jahre zum Selbstunterrichten fähig. Uebungen bei der Lehrerin gestattet. Noten

gratis. Honorar: im Cirkel 6, privatim 9 Mark pro 8 Stunden. Adressen werden an die Expedition dieser Zeitung unter G. D. 55 erbeten."

Die Dame scheint in der That mehr eingebildet als ausgebildet zu sein, oder sollte sie sich im Besitze des bekannten musikalischen Nürnberger Trichters (s. No. 15 d. Ztg.) befinden? — Also in einem Jahre ist der Lehrer fix und fertig. Die Noten erhält er gratis, er bedarf nicht einmal eines Klaviers, denn Fräulein Direktrice gestattet das Ueben in ihrer Behausung und das Alles für 6 resp. 9 Mark den Monat. Es wundert uns nur, dass nicht noch Licht, Heizung, Nachtquartier, Freitisch und eine Sommerwohnung in Neukuhren versprochen wird. — Ja, es geht mit allem schnell im Zeitalter der Maschinenarbeit. Was ist denn aber auch zum Klavier-Lehrer viel nöthig? Etwas Klavierspielen hat man in der Jugend gelernt, Pädagogik, Methodik, Aesthetik, Musikgeschichte, Theorie und dgl., was braucht man die für Minchen Schulz und Jettchen Meyer? Für den Schneider- oder Schuhmacher-Lehrling zwar sind drei Jahre kaum genug zur Erlernung seiner Profession. Aber die Musik ist ja eine Kunst, die Pädagogik eine Wissenschaft und mit denen glaubt man viel eher fertig werden zu können. — Der Himmel schütze die Kinder, welche den von dieser ausgebildeten Dame ausgebildeten Schülern zum Unterricht anvertraut werden.

— Fräulein Charlotte v. Jagwitz, eine talentvolle Pianistin, Schülerin Kullaks, gab in Misdroy unter Mitwirkung der Konzertsängerin Frau Natalie Schröder, des Königl. Kammermusikers Herrn Paul Rüdel, des Herrn Kapellmeister Hache und Konzertmeister Müller-Bechstein ein sehr besuchtes Konzert, in dem sie Frühlingsfantasie und Valse de Concert ihres Lehrers sowie die Polka caprice von Raff mit grosser Bravour und künstlerischer Vollendung spielte. Den meisten Beifall fanden die beiden Kompositionen Kullaks.

— Da alle einsichtigen Klavier-Pädagogen gleich von Anfang an beim Schüler mit Recht auf die schulgerechte Bildung der Hand und gleichmässige Ausbildung der Finger hinwirken, so dürfte für diese Zwecke der Handleiter des Hrn. Lenz (Vorsteher einer Musikschule, Weinmeisterstr. 2 in Berlin) als ein sehr geeignetes Hülfs- und Förderungsmittel zu empfehlen sein, da derselbe dem Schüler nur bei richtiger Handhaltung den Anschlag aus dem Knöchelgelenk gestattet. Mit demselben können nicht allein Figuren mit stillstehender Hand, sondern auch Tonleitern mit richtigem Unter- und Uebersatze gespielt werden. Die Erfindung des Hrn. Lenz verdient daher als eine praktische und nützliche die Aufmerksamkeit aller Pädagogen. Dr. A.

Debreczin. Der Komponist Karl Jz. Nagy hat eine ungarische Königshymne komponirt, die bei ihrer ersten Aufführung durch ihren ungarischen Nationalgeist allgemeines Aufsehen erregt hat. So würde denn auch Ungarn seine Nationalhymne haben.

Magdeburg. Am 1. Oktober wird hier unter Leitung des Kapellmeisters J. J. Bott ein Konservatorium der Musik eröffnet. Als Lehrkräfte an demselben werden genannt: F. Benkert (Violoncell), Frl. Amunde Kolderup (Gesang), Evers, G. Küll, F. Meyer, E. Simon, L. Stör, W. Wack und Hermann Zumpe.

München. Der Direktor des Münchner Oratorien- und akademischen Gesangvereins, Max Zenger, ist an die Stelle des Professors und Hofkapellmeisters Dr. Wüllner zum Lehrer an der dortigen Musikschule ernannt worden. Zenger ist in weiteren Kreisen als Komponist des Oratoriums „Kain", der Opern „Die beiden Foscari" und „Ruy Blas" bekannt; sein neuestes Werk „Wieland der Schmied" hat die Münchener Hof-Theaterintendantur zur Aufführung bereits angenommen.

Paris. Die Firma Pleyel hat den mit den vier ersten Preisen gekrönten Schülern des Konservatoriums vier prachtvolle Konzertflügel zum Geschenk gemacht. Ausserdem erhielten die prämürten Schüler der Violoncell- und Violinklasse von den Herren Gand und Bernadel frères zwei Violoncells und zwei Violinen zum Geschenk.

— Man schreibt der Voss. Ztg.: Die Nachmittags zwischen 4 und 5 Uhr stattgehabte Generalprobe zu der musikalischen Feier des „service anniversaire de L. A. Thiers" führte mich in das Presbyterium von Notre-Dame. Was zunächst diese musikalische Feier anbelangt, so machten besonders diejenigen Stellen und Stücke einen tiefergreifenden Eindruck, in welchen die Knabengesänge bei Harfen- und Orgelbegleitung im Wesentlichen das ausdrückten, was wir in dem evangelischen Deutschland mit „Wie sie so sanft ruhen" sagen und empfinden. Selten habe ich so einfache, wahrhaft himmlische, über alle irdische Gegenwart den mitfühlenden Hörer erhebende Melodien vernommen, als wie diese, welche wie überirdische Tonwellen linde und langsam durch das mächtige Kirchenschiff wogten. Der Eindruck dieser Töne war um so mächtiger, als das ganze Schiff und Presbyterium der Kathedrale, bis über die Emporen, also bis unter die höchsten Gewölbefenster mit ihren von der Abendsonne durchglühten Glasmalereien, schwarz behangen war. — Diese Zusammenstellung, diese durchgeistigte, poetische Harmonie von Menschenstimmen, Harfentönen und Orgelklängen kann zu Kirchenmusiken nicht dringend genug empfohlen werden. An der Aufführung der Messe betheiligten sich 1200 Orpheonisten und die Musik der republikanischen Garde. Besondere Wirkung machte ausser dem Pie Jesu, dem Domine Deus und dem De profundis das Andante aus der A-dur-Symphonie von Beethoven, ein Lieblingsstück Thiers', welches auf besonderes Verlangen seiner Wittwe der Messe voran gespielt wurde.

— Der bereits mehrerwähnte Prozess zwischen dem Pariser Musik-Konservatorium und der Elevin Fräulein Vaillant, welche den Aufnahmsbedingungen entgegen bei ihrem Austritt ein Engagement am Theatre Royal de la Monnaie in Brüssel angenommen hatte, ist von dem Civilgericht zu ihrem Nachtheile entschieden worden. Das Urtheil bestimmt, dass sie sich binnen drei Tagen dem Kultusminister und dem Direktor des Konservatoriums zur Verfügung zu stellen nnd die ihr bezeichneten Rollen zu spielen habe, bei Strafe von 100 Francs für jeden Tag der

Verzögerung. Ausserdem wird das zu ihren Gunsten stipulirte Reugeld von 15.000 Francs als an den Staat verfallen erklärt und Fräulein Vaillant zur Bezahlung der Gerichtskosten verurtheilt.

— Mit dem Ballon Captif, diesem neuesten Wunder der Weltausstellung, stieg am vergangenen Dinstag die Hälfte der Musiker, welche sonst das Auffahren des „gebundenen Luftschiffes" im Tuileriengarten mit ihren Klängen zu begleiten pflegten, in die Höhe. Hundert Meter über dem Erdboden machte der Ballon Halt und nunmehr bliesen die 20 Musiker den Sturmgalopp von Bilse. Die Töne kamen mit wunderbarer Klarheit zur Erde und brachten namentlich im Carousselhofe eine überraschende Wirkung hervor. Andererseits vernahmen die Musiker im Ballon ebenso deutlich die Antwort, welche ihre 30 Kollegen aus den Ruinen der Tuilerien ihnen mit ihren Instrumenten in den Himmel emporschickten. Am meisten wurden durch das Luftkonzert natürlich die Passanten überrascht, welche plötzlich aus dem reinen Aether die feurigen Klänge herniederströmen hörten, und schon, da sie sich im Moment nicht des Ballons erinnerten, sich dem Glauben hingaben, das Märchen von der Sphärenmusik sei Wahrheit geworden. In einigen Tagen wird man das interessante Experiment wiederholen, und zwar von der ganzen Höhe herab, welche die Länge des Kabels gestattet.

Aus **Stockholm** melden die Zeitungen den Tod des über die Grenzen Skandinaviens weit hinaus berühmten Tondichters A. F. Lindblad, der ein Alter von 74 Jahren erreichte und nicht ohne Grund der „Franz Schubert des Nordens" genannt wurde. Obwohl Lindblad auch auf dem Gebiete der Instrumentalmusik Anerkennungswerthes geleistet haben soll, so lag doch der Schwerpunkt seines eigenthümlichen Talentes im vokalen Genre, und viele seiner ein- und mehrstimmigen Lieder werden in Schweden unvergänglich fortleben.

Stuttgart. Am 16. d. M. wurde das auf Anregung des Liederkranzes errichtete Denkmal für Franz Schubert enthüllt. Zu dem feierlichen Akte war ein Theil des Wiener Männergesangvereins als Deputation erschienen. Die Festrede hielt der frühere Reichstagsabgeordnete Dr. Otto Elben, Redakteur des „Schwäb. Merkur". Die Büste Schuberts, welche von dem Bildhauer Prof. Gust. Kietz in Dresden, demselben Künstler, welchem Reutlingen das Standbild Friedr. List's und Tübingen das Ludw. Uhland's verdankt, nach einem noch vorhandenen, von einem Freunde Schubert's herrührenden Bilde entworfen und ausgeführt ist, befindet sich auf ca. 2¼ Meter hohem Postament, dessen eine Seite eine von Lorbeer umschlungene fünfsaitige Lyra zeigt. Ueber derselben befinden sich zwei Perlstäbe und zwischen diesen die Inschrift „Franz Schubert".

Weimar. Franz Liszt, welcher alljährlich von April bis Anfangs Juli hier weilt, hat heuer in Folge des am 10. Juli stattgehabten Jubiläums des Grossherzogs Karl Alexander, welcher Feier auch der König von Holland anwohnte, seinen Aufenthalt bis in die ersten Tage des August verlängert. Am 10. v. M. ging Liszt nach Bayreuth. Die allsonntäglichen Matinéen in der Hofgärtnerei bei Liszt, regelmässig vom Grossherzog und der Elite der Künstlerschaft besucht, übten auch diesmal eine mächtige Anziehungskraft aus, da man jedesmal den Altmeister selbst zu hören bekam. Anfangs Juli kam Hans v. Bülow aus Hannover hier an, um Liszt zu besuchen und wirkte in einer Matinée mit. Auch unser Landsmann, der 14jährige Pianist Moritz Rosenthal, trug in einer Matinée mehrere Stücke von Chopin und Liszt unter rauschendem Beifalle und mit so seltener Bravour vor, dass ihn Liszt mehrmals küsste und den feinen Anschlag sowie die ausserordentliche Reinheit und Sicherheit seines Spiels rühmend hervorhob. Der junge Künstler folgt dem Meister, der Anfangs dieses Monates in Rom eintrifft, dorthin, um seine Studien unter dessen Leitung fortzusetzen.

Bücher und Musikalien.

Hermann Krigar: Musiker-Kalender für das Jahr 1879. Sechster Jahrgang. Leipzig, L. Fernau. Pr. 1 Mk. 80 Pfg.

Der neue Jahrgang dieses Kalenders zeichnet sich abermals durch grosse Reichhaltigkeit aus. Er enthält Stundenplan, Stundenverzeichniss, Honorar-Tabelle, Zusammenstellung der Einnahmen, Tabelle für ge- und verliehene Bücher und Musikalien, für ge- und verliehene Gelder, Notenlinien, Tabelle für Adressen, Notizen und einen musikalisch-statistischen Wegweiser. Dieser, dessen Zusammenstellung nicht geringe Mühe verursacht haben mag, umfasst die Angabe der Musikinstitute, Kirchenchöre, Gesangvereine, Orchester, Streichquartette, Musikreferenten, Konzertsäle, Bibliotheken, Musikzeitungen, Musikalien-Handlungen und Leih-Institute, Instrumenten-Fabriken, Klavierstimmer, Notenschreiber und der Musiker-Namen Berlins, sowie einer Menge von Städten Deutschlands, Oestreichs und der Schweiz. Der Herausgeber befleissigt sich der grössten Genauigkeit bei allen seinen Angaben. Dass dessenungeachtet noch kleine Irrthümer mit unterlaufen, mag durch die Schwierigkeit der Aufgabe Entschuldigung finden. So ist fälschlicher Weise Frl. Hohenschild noch als Lehrerin an der Hochschule aufgeführt, der Musikreferent des „Deutschen Montagsblattes" ist nicht J. Castan sondern M. Moszkowski und zwar schon seit Begründung des Blattes, der Redakteur der „Deutschen Musikerzeitung" nicht Thadewaldt, sondern Lackowitz, die unter W. Tappert's Redaktion im Verlag von Luckhardt erscheinende „Allg. Deutsche Musikzeitung" ist gar nicht aufgeführt, die Wohnung des Redakteurs dieses Blattes ist seit 1¼ Jahren Zelten 13, nicht 8.

Eine sehr werthvolle Zugabe zu dem Kalender bildet das wohlgetroffene Bild Stockhausens und die

interessante Biographie desselben, welche der Herausgeber geschrieben hat. E. B.

Eduard Grieg, Trauermarsch auf Richard Nordraak (norwegischer Tondichter, gestorben 1866). Leipzig, E. W. Fritzch.

Sehr würdig und stimmungsvoll, der Anfang und die erste Ausbreitung klassisch schön, überall fein ausgearbeiteter Rhythmus. Mit der Harmoniefolge, erste Seite, erster Takt, unterste Zeile, die wiederkehrt, will sich das Ohr nicht aussöhnen, der Mittelsatz, A-dur, ist seltsam, — national? nordisch?

Oskar Bolck, 6 Vortragsstücke, op. 18. 2 Hefte. Leipzig, E. W. Fritzch.

Halb Gehalt-, halb Salonton, weisen die Stücke abgerundete Form und Sinn für den Klang auf. Der Ton des Sinnigen, Naiven, Unschuldigen und harmlos Heitern wird besonders glücklich getroffen, wofür bereits früher Kinderstücke des Komponisten Beleg lieferten, so hier namentlich in Nr. 4 (hier fesselt auch die Stimmenführung) und Nr. 6. Weniger vermögen der Mittelsatz von Nr. 2 — das wenig Aparte der Sechszehntel in Nr. 3 — und Nr. 4 in seinem thematischen Inhalt und den Figuren im aufsteigenden Akkord für sich einzunehmen.

Alois Reckendorf, 2 Nocturnes, op. 1. Leipzig, E. W. Fritzch.

Als op. 1 besonders achtbar, wenn auch der erste Ausflug an kleinen, nicht sehr interessanten Wiederholungen in Nr. 1 sich abspiegelt. In Nr. 1 wird Field, in Nr. 2 Chopin gelind gestreift, das letztere ist feiner, gewählter, und enthält einen originellen Mittelsatz. Ueberall offenbart sich Absicht des Schönklingens. Freunde werden sich finden!

G. Br.-M.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

R. Wüerst: Zigeunermarsch, No. 2 der „Drei Charakterstücke" op. 68. Mainz, B. Schott's Söhne. = Chopin, Walzer in Emoll aus dem Nachlass.

R. Wüerst: Ländler op. 73. Berlin, Bote & Bock. = Chopin, Mazurka op. 7.

L. Köhler: Volksmelodien aller Nationen, Heft I. (Stücke im Umfang von 5 Tönen).

Winke und Rathschläge.

Beim Pedalgebrauch ist es eine Hauptsache, dass derselbe vom Anfange an nicht ohne Reflexion betrieben werde, denn der blinde Instinkt ist nur bei ausnahmsweise musikalisch begabten Schülern ein richtiger. Jeder Pedaltritt und jedes Ablassen des Fusses vom Pedal muss vom Anfänger gewusst und gewollt sein. Eine Regel für alle Fälle ist da nicht zu geben; aber damit der Pedalgebrauch den die Komponisten meist ungenau, gar nicht oder unvollständig hinzuschreiben pflegen, überhaupt geregelt werde, stelle man zunächst z. B. fest, dass das Pedal nur bei einzelnen langen Tönen und Akkorden für deren Dauer zu nehmen sei, falls nicht eine Begleitung dazu vorhanden ist, die es verbietet. Ferner lasse man es nur für die einzelnen Figuren in akkordischen Passagen, also lieber öfter neu treten. Kurz und öfter ist für den Schüler besser als länger und seltener. L. K.

Meinungs-Austausch.

„Die Gründung von Klavierlehrervereinen."

Herr Aloys Hennes zeichnet in scharfen klaren Umrissen und erschöpfender Weise in seinem Artikel der Nr. 15 dieses Blattes die Tendenzen und Zwecke der zu gründenden Klavierlehrervereine und wir können uns in allen Punkten bis auf einen, den wichtigsten, seiner Meinung eng anschliessen. Doch dieser eine Punkt ist es, der das ganze Unternehmen höchst bedenklich erscheinen liesse, wenn er zur Geltung gelangte.

Der Schluss des interessanten Artikels handelt davon. Es heisst da, nachdem über die Inangriffnahme der Gründung und die Mittel zu ihrer erfolgreichen Durchführung in jeder Stadt gesprochen worden ist, weiter:

„Eine gemeinsame Besprechung in jeder Stadt wird dann bald zu Stande kommen, wenn von Solchen, die sich als Leiter berufen fühlen, die Anregung (zur Gründung nämlich) gegeben wird. Aus naheliegenden Gründen dürfte es aber zu empfehlen sein, als Klavierlehrer Jeden anzusehen, der sich dafür ausgiebt, vorausgesetzt, dass in moralischer Beziehung gegen die Person nichts einzuwenden ist" etc.

Zum Theil ist die Begründung dieser Anschauung schon vorausgeschickt, an der Stelle des Aufsatzes, wo von den Schwierigkeiten des Unternehmens gehandelt wird.

„Auf die Vereinigungen der Volksschullehrer hinzuweisen, ist nicht ganz zutreffend, denn sie alle umschlingt durch die feste Anstellung vom Staate ein gemeinsames Band, und der Grad der Leistungen jedes einzelnen kommt dabei nicht in Betracht. Wir sehen aber, dass auch hier nur diejenigen, die sich durch höhere Geistesgaben dazu berufen fühlen als Leiter und Rathgeber auftreten, während die übrigen sich gutwillig dem Ganzen anschliessen, und die durch die Gemeinschaft erhaltenen Belehrungen mit Freude aufnehmen. Genau dasselbe sehen wir bei den Orchestermitgliedern" ..... etc.

Wir sind ganz entschieden von der Zweckmässigkeit der neu angeregten Sache überzeugt, müssen aber bestreiten, dass „Jeder als Klavierlehrer angesehen werden müsse, welcher sich dafür ausgiebt, voraus-

gesetzt, dass gegen seine Person in moralischer Beziehung nichts einzuwenden wäre."

So viel erfahren wir den geehrten Verfasser des beregten Aufsatzes halten, so viel er mit Klavierlehrern auf seinen Reisen zusammengekommen sein möge, so glauben wir doch, dass er sich eine falsche Ansicht von der „Klavierlehrerwelt" im Allgemeinen gebildet hat.

Du liebe Zeit, frage man doch nur einmal, wer in aller Welt sich heute als Klavierlehrer ausgiebt!

Soviel Volksschullehrer es giebt, soviel alte ausgediente Orchestermitglieder, durchgefallene Kandidaten, soviel Klavierlehrer giebt es. Soviel klavierspielende alte Jungfern, soviel, andere auch ehrliche aber unbequemere Beschäftigung fliehende, Mädchen, soviel Klavierlehrerinnen. Die Methode „Kullak", das bekannte Schlagwort, kennen sie alle, alle unterrichten nach ihr, aber wie!?

Diese Legionen von Klavierlehrern und Lehrerinnen würden die ersten sein, die den Vereinen als Mitglieder beitreten würden. Das wäre ihnen ja das beste und willkommenste Aushängeschild bei der ausgesprochenen Wichtigkeit und weitreichenden Gewalt des Vereins.

Sie alle, die nicht eine Kuhlau'sche und Clementi'sche Sonate ihren Schülern vorspielen können, die nicht eine leise Ahnung haben von dem, was überhaupt Musik und Musikunterricht bedeutet, die nicht einmal Moll von Dur unterscheiden können, alle die würden sich auf einmal zünftig einreihen lassen als berufene Geister, und wenn sie schlauerweise auch zugeben würden, dass sie zwar schwach augenblicklich, so würde der Verein durch seine Bildungsmittel doch nicht verfehlen, seine belehrende Kraft auf sie zu senken und sie in ihren Leistungen erstarken lassen.

Welcher anständige, tüchtig ausgebildete Künstler, der in einer Provinzialstadt der einzige berufene Vertreter der musikalischen Interessen wäre, frage ich, würde sich dazu hergeben, die ganze sogenannte „Klavierlehrerwelt" zusammen zu berufen, sie alle, die ihm bisher die meisten Schwierigkeiten in seinem Kunstberufe bereitet haben, die so unwissend zwar, doch äusserst schlau zugleich, der allgemeinen Geschmacksversumpfung bei Eltern und Schülern Thür und Thor geöffnet haben?

Er sollte mit seinem Wissen und seiner Kraft Denen Belehrung zu Theil werden lassen, die ihm nachher doch womöglich noch um so mehr Hindernisse in den Weg legen würden?

Bei den Volksschullehrern und Orchestermitgliedern ist es ganz etwas Anderes. Die stehen alle unter höherer Leitung, müssen sich den bestehenden Gesetzen, Normen und der staatlichen Inspektion einerseits, oder dem Dirigenten andererseits unterwerfen, wo nicht, so werden sie einfach ihres Amtes enthoben. Sie stehen auf realem Boden.

Der Klavierlehrer bleibt Klavierlehrer, er ist der freie Mann, er hat Niemand Rechenschaft zu geben, kann thun und lassen was er will. Er könnte dem Vereine angehören und unterrichtete doch seine Nath weiter, wie es ihm beliebte.

Nein, auf diesem Wege würde nur das allgemeine Uebel, worunter alle tüchtigen Musiker zu leiden haben, noch verschlimmert.

Wir möchten einen anderen Weg vorschlagen.

Die Haupttendenz des Vereins muss sein:

„Der Kampf bis auf das Aeusserste mit den unberufenen Klavierlehrern." „Die Desinfektion der musikalischen Atmosphäre!"

Und nun würde folgendermassen verfahren: In Berlin, Leipzig etc. treten die hervorragendsten Koryphäen der Musik zusammen und bilden den Centralausschuss, welche wiederum die Meldungen derer, welche sich dem Vereine anschliessen wollen, nebst den eingereichten Zeugnissen prüft und nach Gutbefund die Aufnahme bewirkt.

Nun kommen die Provinzialstädte an die Reihe: die dort ansässigen „Berufenen" der Klavierlehrer melden sich bei den Hauptvereinen, welcher die Aufnahme bewirkt und ihnen Zeugnisse ausstellt, die ihre Tüchtigkeit im Wege der Veröffentlichung darthun. Diese Provinzialstadt-Vereine können nun wiederum Aufnahmen nach vorhergegangener Prüfung der Zeugnisse oder Leistungen durch den Centralausschuss bewerkstelligen.*)

Kann ein aufzunehmendes Mitglied nicht gültige Zeugnisse bewährter Lehrer beibringen, so muss es sich einer Prüfung unterwerfen, deren Gegenstände vom Centralausschuss bestimmt werden. Musikalische Pädagogik, Methodik, Technik im Klavierspiel, Vortrag und eine theoretische Aufgabe aus der Generalbasslehre würden wohl die Hauptgegenstände sein.

Ich habe nur in allgemeinsten Umrissen den ungefähren Weg zeigen wollen, auf dem man endlich zum Ziele gelangen kann, zu dem Ziele, was jeder Musiker anstreben muss: „endliche Befreiung der Kunst von allen unlauteren und hemmenden Einflüssen und Sicherstellung ihrer berufenen Vertreter"!

Cottbus. Hermann Schramke.

Wir schliessen hiermit die Reihe der Gutachten über Gründung von Klavierlehrer-Vereinen, werden in der nächsten Nummer d. Bl. nur noch ein Schlusswort bringen, und dann mit den Vorarbeiten zur Gründung des Vereins beginnen.

Emil Breslaur.

*) Würde seine grossen Schwierigkeiten haben. Der einfachste Weg, um die Einzelvereine vor dem Eindringen Unberufener zu schützen, ist und bleibt Ballotage. E. B.

Antworten.

Herrn **J. J. Kunkel** in **Frankfurt a. Main.** Wir bitten der Druckfehler wegen, welche sich während unserer Abwesenheit von hier in die beiden letzten Nummern des K.-L. eingeschlichen, um Entschuldigung. Wie aber Senft statt Senfl gedruckt werden konnte, ist uns unbegreiflich, da wir uns genau erinnern, in der ersten Korrektur diesen Fehler verbessert zu haben.

Herrn **A. S.** in **R.** In welcher Zeitung haben Sie gelesen, dass ein Lehrer mit Hilfe der wandernden Note Gesangsunterricht in der Schule ertheilt und an welcher Schule geschieht dies? Wir antworten Ihnen in Kurzem ausführlich.

Herrn **Textor** in **Haag.** Ihre Sendung haben wir empfangen. Der Aufsatz soll benutzt werden.

Anna K. hier. Wenn Sie Wüerst's Lehrbuch der Harmonie gründlich durchgearbeitet haben, so nehmen Sie Geyer's oder Marx's Kompositionslehre vor.

Druckfehler-Berichtigung.

In dem Aufsatz von C. Witting in der vorigen Nummer d. Bl. auf Seite 192, Spalte rechts, Zeile 8, muss es „nun glanzvoll" statt „nur", Zeile 17 „H. Berlioz uns" statt „aus", heissen.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 19. **Berlin, 1. Oktober** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Zur Erinnerung an Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Von **Louis Schlösser.**

(Schluss.)

Schon von ferne erblickten wir M. auf der Veranda grüssend mit beiden Händen, und als wir an's Haus kamen, war er schon zum Empfang am Gartenthor mit einigen anderen Herren aus Frankfurt, die er uns als ausübende Musikfreunde vorstellte, unter ihnen Guhr, Aloys Schmitt und Wilhelm Speier, lauter ältere Bekannte. Bald war die Unterhaltung im vollen Gange; sie umfasste alle möglichen Ereignisse und Themata aus dem socialen, wie aus dem Künstlerleben in gemüthlicher Ungezwungenheit. Für einen Stenographen würde sich die Mühe gelohnt haben, die bei passender Gelegenheit eingestreuten Bemerkungen unseres geistreichen Wirthes zu notiren, denn wenn er auch nie des Wortes sich zu bemächtigen schien, so entging ihm doch nicht ein Moment der Unterhaltung; manchmal leuchtete sein Auge wie ein heller Stern und dann sprühte es gleich einem Feuerstrom von seinen Lippen, und wir Anwesenden lauschten den Reden mit gespanntester Aufmerksamkeit. Die weitere Enthüllung der jetzt folgenden Geheimnisse der Tafelfreuden mögen dem Leser erspart bleiben; er folge unsern Schritten vielmehr nach dem Musiksalon und geniesse im Geiste die ganz vortreffliche Ausführung des Mozart'schen Es-dur-Quartetts, mit dem die Soirée eröffnet wurde. Es soll indessen hier, weil allbekannt und berühmt, nicht auf's Neue besprochen und nur aus dem Grunde betont werden, weil es die Veranlassung zu Erörterungen über den vierstimmigen Instrumentalsatz gab und zu einer vergleichenden Analyse zwischen Mozart, Haydn und Beethoven, den Begründern und Vollendern dieser Musikgattung, führte. Trotz Für- und Gegenrede geschah dies alles im Konversationston, in den sich gar manches mischte, was ausserhalb des Gegenstandes eigentlich lag, und so kam man von dem Quartettsatz auf die s p o n t a n e E r f i n d u n g beim Komponiren und auf die Gabe der Phantasie, die dem Tonsetzer von der Natur verliehen sein müsse, wenn sein Wissen nicht kalte Reflexion bleiben solle. Das war nun gerade der Boden für Mendelssohns feuriges Temperament. Ein ächter Meister der Kunst, begabt mit universaler Kenntniss von Vergangenheit und Gegenwart, charaktervoll und durchdrungen von seinem Beruf, sprach er in fliessenden Worten seine Ansicht über E r f i n d u n g s g a b e, I m p r o v i s a t i o n und f r e i e s P h a n t a s i r e n a u f d e m K l a v i e r aus. Vollkommene Beherrschung des Instrumentes forderte er als unablässig zur Entwickelung und Bearbeitung des Gedankens, der als Keim einem Vortrage zu Grunde liegen müsse. Nicht im virtuosen Sinne, sondern als Ausfluss der Gefühlsbewegung, um die innere Stimmung durch Töne auszudrücken, solle dies an den Tag treten. Hierzu bedürfe es der unbeschränkten Kenntniss der Harmonie und Modulation, der Uebung im gebundenen Stil, der Fähigkeit, verschiedene Motive kontrapunktisch zu verwerthen, zu welchem Endzweck wiederum auf den Meister aller Zeiten, auf Sebastian Bach und seine Werke als Studium verwiesen wurde. Bei grösster technischer Vollendung aber solle stets das melodisch Schöne

und Klare, das Sinken und Steigen der Leidenschaft, die Abwechslung vom dunklen und hellen Kolorit dem Improvisator vor Augen schweben und bei grösster Freiheit und Ungebundenheit des augenblicklichen Extemporirens der Charakter des Grundstoffes folgerichtig beibehalten werden. Das Vorherdenken, sprach er, ist einer der wichtigsten Faktoren beim Phantasiren; der Blick muss stets auf das Kommende gerichtet sein und die reife Reflexion die treibende Kraft zu zügeln wissen, damit nicht die hochgehenden Wellen das Meer der Töne in Verwirrung bringen. Lässt sich auch eine Ideenfolge unmöglich zum Voraus bestimmen, was überhaupt dem eigentlichen Sinne einer Improvisation widersprechen würde, so dürfte doch ein einigermassen vorher gefasster Plan nicht unzweckmässig sein, weil er das sicherste Mittel abgiebt, dass die freie Phantasie nicht einer bunten Mosaik gleiche, zusammengewürfelt aus Ingredienzien von allen möglichen Bruchstücken. Das Vorwaltenlassen des subjectiven Gefühls, die Begeisterung, das Sichversenken in die Aufgabe werden immer die besten Rathgeber bei Lösung derselben sein. Bleibt nicht Mozarts C-moll-Phantasie ein Prototyp von Freiheit bei aller Regelmässigkeit?! Ein Hauptgewicht legte er auf die Wahl eines festen knappen Gedankens, der bedeutend durch seinen Inhalt, leicht im Erfassen, das beste Mittel zur Bearbeitung, Ausschmückung, zu Zwischenspielen, zum scheinbaren Verlassen und Wiederergreifen bietet. Rhythmische Verschiedenheit und tonliche Abwechselung verleihen einem Vortrag stets neuen Reiz und führen selbst zu bekannten Zielen auf neuen und schöneren Wegen. In Betreff des Wechselns der Tempi bemerkte Mendelssohn ferner, dass er die allzuschnellen Uebergänge von Allegro in Adagio, von Moderato in Prestissimo etc. nicht billigen könne, es käme ihm das immer vor, als ob ein Lavastrom urplötzlich die heitersten Gefilde verwüste und zerstöre. Wahrheit müsse überall herrschen, der Zuhörer müsse eine Empfindung ausfühlen können, nicht aber von einem Extrem ins andere geschleudert werden, was bei solchem Nacheinanderjagen immer der Fall sei.

Es hiesse die Geduld des Lesers ermüden und den Raum überschreiten, sollten alle Aeusserungen des beredten Meisters, so zutreffend sie auch für die Sache sein mochten, hier wiedergegeben werden, nur eine von meinen vielen Notizen von damals möge noch gestattet sein, weil sie manche zu beherzigende Winke enthält.

Das Sichbewusstsein einer zur Improvisation gewählten Aufgabe muss mit dem Erkennen und Trennen der einzelnen Bestandtheile derselben nothwendig Hand in Hand gehen, beide Theile dürfen nie dem Gedächtniss entschwinden. Sich des gegebenen oder gewählten Themas im Ganzen oder getrennt nicht vollständig erinnern zu können, würde gleichbedeutend mit Nichtvermögen sein! Bei keiner anderen Produktion ist das Memoriren von so absoluter Nothwendigkeit als bei der freien Phantasie, weil bei aller Freiheit der formellen Gestaltung die Gesetze der Kunst nicht verletzt werden dürfen, das zu Vernehmende ein Ausströmen unmittelbarer Eingebung sein soll, mithin ein Sicherinnernsollen, ein Stocken durchaus unstatthaft sein würde. Gleichwie nun der geübte Redner auch zuweilen der blossen Fertigkeit seiner Zunge vertrauen muss, dass sie ihn nicht im Stiche lässt, wenn ihm irgend was begegnen sollte, so muss der Spieler sich auf die Geschicklichkeit seiner Hand verlassen können, dass sie, während sein Geist mit Vorausdenken und Sinnen beschäftigt ist, ihm durch äussere Mittel gleichsam die Möglichkeit der Reflexion hierzu gewährt. Der Mechanismus der Finger beseitigt da am besten die Gefahr des Steckenbleibens, indem er die leichte Kavallerie der Zwischenspiele, Arpeggirungen, Skalen, Fermaten, Triller u. s. w. ins Vortreffen führt, während der Feldherr die schweren thematischen Geschosse im Hintergrunde postirt. Endlich soll die freie Phantasie klar, verständlich, leicht fasslich sein und sich nicht allein an den Mann vom Fach wenden. Natürlich sei ihr Entstehen und keiner Erklärung bedürfe das Verstehen.

Diesen Worten folgte jetzt die lebendige That zur grossen Freude des anwesenden Kreises! Mendelssohn setzte sich sofort ans Klavier und begann mit einfachem Präludiren und Arpeggiren nach und nach in ein festeres Thema überzugehen, das sich schliesslich in seine wundervolle E-Moll-Fuge mit der Einleitung in gebrochenen Akkorden gipfelte. Auf welche Weise er seine Komposition interpretirte, mit welcher Distinktion das Thema hervortrat, jede Stimme der Fuge zur Geltung gebracht wurde und die allmächtige Steigerung des Tempo und der mächtige Choral am Schlusse mit seinen sprechenden Oktavenbässen mit allgewaltiger Macht zur Darstellung kam, vermag die schwache Feder nimmermehr niederzuschreiben! Es fühlte ein Jeder aufs Neue den Zauber der Tonkunst, verkörpert in dem Genius des Spenders, vor dem man sich in Andacht beugte.

Das Entzücken, das aus allen Blicken strahlte, war ihm nicht entgangen, an seinen Bewegungen konnte man es wahrnehmen, dass es ihm bis ins Innerste wohlthat. Ein feines Lächeln spielte um seinen Mund, und wie ein leiser Hauch flüsterte einer dem anderen zu: „Wenn er uns doch zum Abschied noch etwas hören lassen wollte.“ Als hätte er die Gedanken errathen, setzte er sich abermals nieder und — Töne erklangen, voll und ma-

jestätisch, eine grossartige Idee, eine ungewöhnliche Auffassung, räthselhaft wie eine Sphynx und doch nicht verworren, was sollte das sein? Bald tönte es wie ein Zug von dämonischen Wesen, bald wie ein Steigen von luftigen Elfen; spielend entwickelten sich die feinsten Abstufungen von Heroischem und Humoristischem, von Einfachem und Komplicirtem, von Schwierigem und Tändelndem so unmerklich und mit so natürlichen Uebergängen, dass sich niemals ein jäher Anlauf oder ein gewaltsamer Sprung bemerkbar machte. Dazwischen kamen Motive, die sich bald mehr, bald minder hervordrängten, zuweilen ganz verschwanden und dann plötzlich wieder auftauchten. Sie waren sich aber unähnlich in Takt und Tonart und verfolgten sich wie zwei erbitterte Gegner, deren jeder das Feld behaupten und den Feind verjagen wollte. Dass ein einheitlicher Plan zu Grunde lag, liess sich aus den beiden Motiven wahrnehmen und dieser selbst errathen, obgleich M. als gewiegter Stratege bis jetzt nur einzelne Theile des Ganzen durchgeführt hatte. Endlich machte eine schmetternde Siegesfanfare dem Kampfe ein Ende und der pompöse Triumphmarsch aus Judas Maccabäus von Händel erhallte in all seiner Herrlichkeit.*) Eine Beschreibung über das Wie der Ausführung und über die Schönheit des Phantasirens würde in der That eine Unmöglichkeit sein. Wer vermöchte die Fülle einer solchen Improvisation, die dem Meister in der Begeisterung entsrömte, dem Gedächtniss einzuprägen! Nur ein solcher mit intensivster Empfindung begabter, theoretisch und praktisch vielseitig ausgebildeter Künstler vermochte ein so grossartiges Tongemälde zu erzeugen! Was wäre nach solchen triumphalen Ergüssen noch übrig zum Hören geblieben! Wir wähnten auf dem Höhepunkt angelangt zu sein, allein — wir täuschten uns. Händels Musik löste sich allmälig in ein Pianissimo auf und das früher nur fragmentarisch intonirte Thema entpuppte sich als das liebliche Zerline Allegretto aus Don Juan, „vedrai carino",**) erst einfach wie im Original, hierauf in imitatorischer, fughettenartiger Auslassung, immer reicher und mannigfaltiger an Figuration und Modulation, bis zuletzt (den Eindruck werde ich nie vergessen) beide Themata in D-dur vereint, der 4/4 und 3/8 Takt, mit majestätischer Pracht, ausgestattet mit voller akkordischer Begleitung, zu einem überaus ausdrucksvollen, glänzenden Schluss führten!

So war der genussreiche Abend verflossen, und keiner der Anwesenden hatte den Flügelschlag der rastlosen Zeit wahrgenommen, als der Schlag der Pendule die Trennungsstunde verkündete. Mit Wehmuth verliess man das gastliche Haus und seine Bewohner. Worte tiefgefühlten Dankes und allgemeines Händedrücken bildeten das Schlusstableau. — Aber, was sehe ich! Fiel da nicht ein heisser Tropfen aus dem Auge? Eine Thräne?! Sollte sie eine Vorbedeutung sein?! Aber der Meister stand ja vor uns in der Blüthe der Jahre, in der Fülle der Gesundheit, von Glück umgeben! Und dennoch! Sind wir Menschen denn mehr als der Spielball des Schicksals, mehr als das Blatt, das der Wind vom Baume weht?!

Auf der Rückfahrt wechselten meine Begleiter und ich nur wenige Worte. Ganz erfüllt von dem Erlebten, zogen die Tonbilder in der Erinnerung noch einmal an mir vorüber, ich lebte sie zum zweiten Male durch. — Mendelssohn später in Leipzig wiederzusehen war meine feste Absicht; sie konnte leider nicht zur Ausführung kommen! Die Thräne war gerechtfertigt, denn in Soden hatte ich ihn zum letzten Male gesehen. Als ich wieder nach der Stadt kam, deren Stolz und Liebling er gewesen, liess ich mir das Haus zeigen, in dem am 4. November 1847 seine edle Seele die irdische Hülle verliess.

In seinen Werken aber lebt er fort und hat sich ein Denkmal erbaut, das, auf den ewigen Gesetzen der Kunst ruhend, unerschüttert den Stürmen der Zeit widerstehen wird.

*)



**)



Zur Elementar-Musiklehre in der Harmonie.

Von **Louis Köhler.**

(Schluss.)

Dur- und Moll-Verwandtschaft.

Dem bekannten Dur- und Moll-Gegensatze steht nun die Verwandtschaft beider Tongeschlechter gegenüber. — Im Dur-Dreiklange ist der Grundton mit der grossen Terz das Hauptintervall, das den Akkord als „Dur" charakterisirt. Die Terz von C, der Ton e, ist aber der Punkt, in welchem A-moll nach der Tiefe zu als gegensätzlicher Dreiklang erwächst:

C e G
a C e

Akkorde wie C-dur und a-moll, welche gegenseitig dieses wichtige Intervall c und e in sich schliessen, stehen darum im nächsten Verwandtschaftsverhältnisse zueinander.

Da nun a-moll um eine kleine Terz unter C-dur liegt, so ergiebt sich daraus die allgemeine Regel, dass jeder Dur-Dreiklang und jede Dur-Tonart einen verwandten Moll-Dreiklang oder eine verwandte Moll-Tonart auf der kleinen untern Terz habe; oder, wenn man dabei nach Tonleiterstufen abzählen will: dass auf der sechsten Stufe jeder Dur-Tonart die verwandte Moll-Tonart, oder auf der dritten Moll-Tonleiterstufe die verwandte Dur-Tonart liege.

Man knüpft daran die weitere Regel, dass die Dur- und ihre verwandte Moll-Tonart gleiche Vorzeichnung miteinander gemein haben.

Im Grunde ist dies freilich nicht der Sache gemäss; denn wenn die einer Tonart eigenen Töne mit Versetzungszeichen als deren „Vorzeichnung" voranstehen sollten, so müsste z. B. A-moll nur ein Gis vorgezeichnet haben, während doch die verwandte C-dur-Tonart keine Vorzeichnung hat. Demgemäss würde es bei allen verwandten Dur- und Moll-Tonarten mit der verschiedenen Vorzeichnung stehen. Der Umstand, dass zufällig die siebente Stufe abwärts „erniedrigt" wird, gleichwie auch die vorher erhöhte sechste Stufe, wo dann nur lauter Töne der C-durleiter vorkommen, hat den Gebrauch der gleichen Vorzeichnung eingeführt, und so bleibt nichts übrig, als nach der einmal bestehenden Praxis weiter zu lehren und zu notiren.

Folgende Dur- und Moll-Verwandtschaften sind zu erkennen und dann selbst aufzufinden:

C-dur / A-moll	G-dur / E-moll	D-dur / H-moll	A-dur / Fis-moll	E-dur / Cis-moll
H-dur / Gis-moll	Fis = Ges-dur / Dis = Es-moll	Cis = Des-dur / Ais = B-moll		
As-dur / F-moll	Es-dur / C-moll	B-dur / G-moll	F-dur — C. / D-moll — A.	

Weitere Dreiklangs-Verwandtschaft.

Man unterscheidet eine Terz- und Quintverwandtschaft der Dreiklänge, je nachdem zwei derselben eine Terz miteinander gemeinsam haben, wie z. B.

C E G   C E G
A C E   E G H

oder nur mit der Quinte zusammenhängen, wie z. B.

C E G   C E G
G H D   F A C

Solche Verwandtschaften sind durch alle Tonarten leicht aufzufinden.

Wo zwei Dreiklänge keinen Ton miteinander gemein haben, sind sie demnach nicht verwandt und ihre gegenseitige Beziehung wird durch andere Dreiklänge vermittelt, welche ihrerseits mit den beiden nicht-verwandten gleiche Töne gemein haben, z. B. in der Tonart C-dur sind die beiden Dominanten G- und F-dur nicht direkt verwandt, weil sie keinen gemeinsamen Ton haben; aber die zwischen liegende Tonika C e G ist mit jeder der Dominanten quintverwandt: G ist in G-dur, C in F-dur vorhanden. Liegen zwei Dreiklänge einander noch ferner, so haben sie durch mehrere zwischenliegende untereinander verwandte Dreiklänge ihre Beziehung, z. B. C E G und H Dis Fis, obschon räumlich auf den Instrumenten nahe, sind harmonisch weit voneinander entlegen und stehen nur durch vier zwischenliegende Dreiklänge miteinander in Beziehung:

C E G H D Fis A Cis E Gis H **Dis Fis.**

Die Akkordfolge

wird erst durch ihre nahe und ferne Verwandtschaft oder Nichtverwandtschaft verständlich, was ihre Wirkung und Beziehung betrifft.

Folgt auf C-dur ein A- oder E-moll-Akkord,

C A C E

so ist die Verbindung eine so nahe, dass die Folge rein harmonisch (ohne gedankliche Phantasiezuthat) äusserst milde wirkt, denn es blieben zwei vorhingehörte Töne im folgenden Akkorde liegen. Folgt auf C-dur ein G-dur-Akkord,

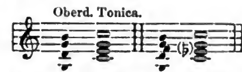
C G C F

so ist nur G beiden Akkorden gemeinsam und es macht sich entschiedener die Empfindung einer andern Harmonie bemerkbar. Folgt auf C-dur ein nichtverwandter Akkord, so wirkt er dadurch mehr oder minder fremd, je nachdem er näher oder ferner abliegt. Ebenso ist es mit der Modulation in andere Tonarten.

Schlüsse.

Ein Schluss beruht harmonisch auf einer gewissen Akkordfolge; jenachdem dies ist, macht sich ein Schluss als halber (gleichsam Semikolon) oder als vollkommener, ganzer (gleich Punkt) bemerkbar; und wiederum auch als Schluss einer Episode, auf welche Weiteres folgt, oder als End-Schluss. Der letztere muss immer ein „vollkommener" Schluss in der Tonika sein. Derselbe ge-

schieht durch die Oberdominante in die Tonika, z. B. in C-dur

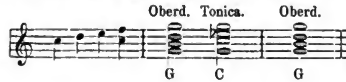


Es kann nach diesem „Schlusse" noch allerlei bis zum „Ende" nachfolgen, was dann nur als ein Ausklingen gilt, obgleich es noch andere Akkordfolgen mit sich bringen kann; der eigentliche vollkommene Schluss muss jedoch irgendwo vor dem Ende vollzogen sein.
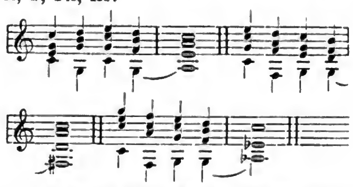
Ein Schluss mit der Unterdominante in die Tonika ist ein sogenannter Plagal-Schluss.



Ein Schluss auf der Dominante (in C-dur oder moll also auf G) ist ein Halbschluss:



Erscheint anstatt eines erwarteten Schlussakkordes ein fremder, der also die Erwartung trügt, so ergiebt sich ein sogenannter Trugschluss, der gewöhnlich in einem Sekundschritte des Basses besteht, z. B. von G nach A, F, Fis, As:



Hier wurde jedes Mal der Schlussakkord C-dur erwartet, doch ohne einzutreffen.

Dies die hauptsächlichen Schlussformen unter vielen möglichen andern.

In späterer Zeit soll diese Harmonielehre weiter geführt werden.

Neue Erfindungen auf dem Gebiete des Klavierbaues.

Herr A. G. Hoehle aus Barmen hat im Kaiserhof einige Pianinos aufgestellt, die jeden Musiker und Musikfreund in hohem Grade interessiren werden. Da ist zuerst ein Instrument mit einerTransponirungsvorrichtung, die sich bereits auf dem Düsseldorfer Musikfeste des Beifalls aller Kunstverständigen zu erfreuen hatte, und über die wir in Nr. 14 unseres Blattes berichtet haben. Die Vorrichtung ermöglicht die Versetzung eines Tonstückes um ½ bis $^6/_2$ Töne höher oder tiefer und zwar durch Verschiebung der Klaviatur nach rechts oder links. Man bedient sich dazu eines Schlüssels. Ein Druck desselben auf die Mitte eines an der rechten Seite der Klaviatur angebrachten Zifferblattes — trennt vorerst die Mechanik von der Klaviatur, so dass sich diese mühelos bewegen lässt, eine kleine Drehung des Schlüssels bewirkt dann die Verschiebung und Transponirung. Die Wichtigkeit einer solchen Einrichtung für Sänger und Sängerinnen bedarf nicht erst besonderer Erwähnung. Mit demselben Instrument ist ein sogenanntes Prolongement verbunden. Durch das Niederdrücken des zwischen Forte- und Pianozug befindlichen Pedales kann man jeden beliebigen angeschlagenen Ton, mag er in der Ober-, Mittel- oder Unterstimme liegen, längere Zeit nachklingen lassen. Während bei den gebräuchlichen Klavieren der Ton durch Aufheben der Dämpfung zwar etwas länger klingt, sämmtliche zugleich angeschlagene Saiten aber mittönen, bleiben die durch das Prolongement hervorgehobenen Töne längere Zeit selbstständig klingend, die Hände können desshalb auch unbehindert weiter spielen und die überraschendsten Klangwirkungen erzielen. Die ungemeine Einfachheit der Vorrichtung unterscheidet dieses Prolongement von dem viel zusammengesetzteren von Ehrbar.

Eine andere Erfindung (von Dumas in Paris) erregt nicht minder Aufsehen, als die eben beschriebene. Der Erfinder nennt sie Lévigrave. Man kann mit Hilfe derselben die Spielart eines jeden Klaviers leichter und schwerer machen, sich also an verschiedene Anschlagsarten gewöhnen. Die zweite an demselben Piano angebrachte Vorrichtung wird aber von Tausenden mit grosser Freude begrüsst werden. Nicht nur die Klavierübenden, auch diejenigen, welche gezwungen sind, das Ueben eines angehenden Liszt anzuhören, werden den Erfinder und sein Werk segnen. Das Klavier kann nämlich bis zum leisesten Pianissimo gedämpft, ja ganz stumm gemacht werden. Man wird in Zukunft nicht mehr so vielen nervösen Pianisten begegnen, denn sie werden sich der nervenzerrüttenden Einwirkung des vollen Klavierklanges nicht mehr auszusetzen brauchen, sie werden länger üben können und dabei länger frisch bleiben. Aber auch für künstlerische Zwecke dürften die verschiedenen Klangschattirungen, deren das Instrument durch die neue Erfindung fähig wird, wohl zu verwerthen sein. Erwähnen wir schliesslich einer stummen Klaviatur, die sich von den gebräuchlichen dadurch unterscheidet, dass ihre Spielart, wie die des vorher beschriebenen Pianos leichter und schwerer zu stellen ist und dadurch für das Studium der verschiedenen Anschlagsarten grossen Vortheil gewährt. Ihrer allgemeinen Verbreitung dürfte sich nur der etwas hohe Preis von 100 Francs entgegenstellen.

Das erstbeschriebene Klavier (Prolongement und Transponirvorrichtung) ist dagegen verhältnissmässig billig, da Herr Höhle dasselbe für 290 Thaler verkauft. Das Lévigrave kostet 1100 Francs.

E. Breslaur.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 27. September.

Was uns Herr Hof-Musikdirektor **Bilse** in seinem ersten Konzert in dieser Saison (am 14. Sept.) bot, war nicht nur in hohem Grade interessant, es wurde auch mit einer solchen Lebendigkeit und Frische ausgeführt, dass man zu der Annahme berechtigt war, Dirigent und Kapelle träten nach längerer Erholungspause vor das Publikum. Dem ist aber nicht so. Abend für Abend, den ganzen Frühling und Sommer hindurch, haben dieselben in Polen's Hauptstadt gespielt und trotz alledem, trotz der beschwerlichen Reise und der anstrengenden Proben zeigte die heutige Ausführung sämmtlicher Stücke einen Glanz, eine Vollendung bis in die kleinsten Einzelheiten, dass man der geistigen wie körperlichen Spannkraft des Dirigenten wie der Kapell-Mitglieder uneingeschränkte Bewunderung zollen muss, zumal es galt, Aufgaben von grösster Schwierigkeit zu bewältigen. Vornehmlich interessirten uns zwei Stücke, welche hier zum ersten Male zur Aufführung gelangten: Francesca da Rimini, Fantasie (nach Dante) von Tschaikowski und Sinfonie No. 2 in D-dur von Brahms. In der Fantasie schildert der Komponist die grausige Geschichte Francesca's da Rimini, die mit dem hässlichen Malatesta vermählt, in Liebe zu seinem Stiefbruder entbrennt und von ihrem Gatten getödtet wird.*) Grell sind die Farben, die der Komponist aufträgt, wild wüthen die entfesselten Furien des Hasses und der Eifersucht; der Hölle Rache wird durch Höllenlärm so anschaulich als nur möglich geschildert, wenig sanfte Momente, wie z. B. das liebliche Klarinetten-Solo, unterbrechen dies Tosen und Stürmen der Leidenschaft. Nur geringe künstlerische Befriedigung gewährt dieses Tongemälde in seiner Ungeheuerlichkeit, aber es giebt Kunde von grossem Talent, von hervorragendem Können des Komponisten; wir sind überzeugt, dass von diesem noch Grosses kommen wird. Gespielt wurde das schwere Stück mit einer Hingebung, einer Genauigkeit, einem Feuer und Leben, dass die Ausführung durch die Bilse'sche Kapelle eine Leistung ersten Ranges genannt werden muss. Wie ein Kunstprodukt zu einem Naturprodukt, so fast verhält sich Brahm's Werk zu dem von Tschaikowski. Hier ungezügelte Leidenschaft, die uns wie mit elementarer Gewalt packt und betäubt, dort alles ideell, Form, Gehalt und Ausdrucksart; folgerichtig in Gedanken und Entwickelung, herzerfreuend und echte, rechte Kunstheiterkeit spendend. Welch einen Fortschritt zeigt dieses Werk gegen manches frühere von Brahms; wo bleibt der zur Erde gesenkte Blick, das grüblerische Wesen, das wir unzertrennbar glaubten von seiner Music? Hier alles — bis auf das Adagio — natürlich, lebensvoll, in freudiger Erregung, das Auge strahlend zum Himmel gerichtet. Das Scherzo ist eins der graziösesten Stücke, welche die Literatur überhaupt besitzt. Es wurde lebhaft da capo verlangt. Der letzte Satz voll sprudelnden Lebens und heiterer Unbefangenheit bildete als schöne Steigerung einen würdigen und befriedigenden Abschluss des Ganzen. Die Instrumentation entbehrt nicht der Kraft und des Glanzes, zeigt aber auch jene Klarheit und Durchsichtigkeit, die Kunst, mit geringen Mitteln grosse Wirkungen zu erzielen, welche uns lebhaft an unsere grossen Vorbilder in der Instrumentirungskunst erinnert und an einen Beethoven redivivus nach dieser Seite hin glauben lässt. Das schöne Werk fand eine sehr warme Aufnahme.

Emil Breslaur.

*) Dante erzählt die Geschichte zuerst in der „Hölle", Silvio Pellico hat sie zu einem Drama verarbeitet, und dem kürzlich verstorbenen Komponisten Götz diente sie zum Vorwurf für eine Oper.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Professor Dr. Joseph Joachim erhielt vom Grossherzog von Hessen-Darmstadt das Ritterkreuz erster Klasse des Ordens Philipp des Grossmüthigen.

— Der Kaiser von Brasilien hat dem Herrn Hofkapellmeister Eckert das Ritterkreuz des brasilianischen Rosenordens verliehen.

— Die Lehrer am Konservatorium der Musik in Köln, Herren Konzertmeister Otto v. Königslöw und Komponisten Isidor Seiss sind durch Verleihung des Professor-Titels ausgezeichnet worden.

— In Cincinnati wird eine neue Musikschule eröffnet, zu dessen Leitung der rühmlichst bekannte Konzertdirektor Thomas aus New-York berufen worden ist.

— Liszt schreibt an den Sekretär der Musik-Akademie in Pest, dass, sobald er Rom verlassen, er direkt nach Pest zurückkehren werde, was beiläufig um Weihnachten herum geschehen werde. Vorläufig sei er mit allerlei nebensächlichen Dingen beschäftigt. „Sobald ich", fährt er fort, „den neuen Text zu meinem neuen dramatischen Oratorium „St. Stanislaus", den mir Dingelstedt versprochen, erhalten haben werde, werde ich mir es angelegen sein lassen, das Werk möglichst bald zu beendigen. Doch ergreift mich manchmal unwillkürlich ein Zagen, wenn ich an das fernere Notenschreiben denke, ich höre jedoch nicht auf die entmuthigenden Einflüsterungen, obwohl ich fühle, dass ich nicht auszudrücken vermag, was in meinem Innersten gährt. Bin ich aber auch mit

mir selbst unzufrieden, so finde ich um so sicheren Trost und unvergängliche Freude an den Werken der Meister der Gegenwart und Vergangenheit, zumeist aber an Wagner's Wort-Tonschöpfungen.

— Ueber den Komponisten Edmund Kretschmer gehen uns folgende biographische Daten zu: Der Genannte, geboren am 31. August 1830 zu Ostritz, einem Städtchen der sächsischen Oberlausitz, genoss bei seinem Vater, dem Rektor der Stadtschule daselbst, den ersten musikalischen Unterricht. Im Jahre 1846 nach Dresden gekommen, wurde er weiter durch Organist Joh. Schneider und den bekannten Liederkomponisten Jul. Otto ausgebildet. Seine Hauptausbildung verdankt er jedoch seinem rastlosen Selbststudium, und vorzüglich war es die neuere musikalische Richtung, Schumann und später im dramatischen Gebiet Wagner, welche auf den lernbegierigen Jüngling einen mächtigen Eindruck ausübte. Im Jahre 1865 wurde eine grössere Komposition K.'s beim ersten deutschen Sängerbundesfest preisgekrönt: „Die Geisterschlacht", Gedicht von Waldow. 1868 erhielt K. den ersten Preis bei dem internationalen Konkurs in Brüssel für eine dreistimmige Messe (500 Francs und eine goldene Medaille). 11 Preisrichter bildeten die Jury, darunter die grössere Zahl von der Pariser musikalischen Akademie und der alte Fetis, Franz Conser etc. — Bald nach diesen Erfolgen wagte sich K. auf das dramatische Gebiet. Im Jahre 1874 erschien seine erste Oper „Die Folkunger", Text von Mosenthal, auf der Hofbühne zu Dresden unter Direktion des Dr. Jul. Rietz, der dem jungen Komponisten stets ein warmer Freund gewesen ist und seine dramatische Befähigung nach seiner ersten preisgekrönten Komposition, wo er nebst Otto und Abt als Preisrichter fungirte, sofort erkennend, ihm, so wie auch namentlich Abt, den Rath gegeben, sich auf das dramatische Gebiet zu wagen, „weil er dazu das Zeug habe". Diese Voraussicht wurde auch nicht getäuscht. Die Oper gefiel sehr und machte die Runde wohl über die nambaftesten Bühnen Deutschlands und Oesterreichs. Auch in der Schweiz und in Russland hat man sie an einigen Bühnen aufgeführt, so dass bis jetzt 36 Bühnen das Werk gebracht haben, durchweg mit grossem, an mehreren Bühnen mit sensationellem Erfolge, und neuerdings haben für die kommende Saison schon gegen 10 Direktionen mit dem glücklichen Autor abgeschlossen. Schon vor der Komposition der „Folkunger" entstand eine Spieloper, die der Komponist nach der Entstehung jener grossen Oper zu Ende führte und die jetzt unter dem Namen „Der Flüchtling" an die Bühnen zur Aufführung abgegeben wird. Im Jahre 1875 begann K. seine grosse Oper „Heinrich der Löwe", wozu er sich selbst den Text schrieb. Dieses Werk kam erstmalig am 8. Dezember 1877 am Leipziger Stadttheater zur Aufführung und hatte, wie die dortigen Blätter berichten, einen ganz ausserordentlichen Erfolg. In Köln wurde diese Oper den 21. April 1877 erstmalig gegeben.

Berl. Fremden-Bl.

— Die neueste Erfindung ist das Megaphon des Prof. Edison, eine Art schallendes Opernglas. Durch die Anwendung dieses Instrumentes sind, wenn auch nicht ganz taube, so doch theilweise schwerhörige Personen in den Stand gesetzt, den schwächsten Ton deutlich zu vernehmen: Es concentrirt den Schall und verstärkt ihn in beliebigem Grade. An das Ohr gehalten, kann man auf eine Entfernung von 300 Fuss ein Flüstern deutlich hören. Der Prof. hat mit dem Megaphon bereits höchst zufriedenstellende Versuche angestellt, und er giebt selbst folgendende einfache Gebrauchsanweisung: „Man kann das Megaphon in derselben Weise benutzen, wie der Kurzsichtige das Opernglas; wie dieses an die Augen, wird jenes an das Ohr gelegt, sodass das Röhrchen das Ohr berührt, und jeder Ton wird, wenn nöthig, 50 mal verstärkt vernehmbar sein. Der Schall kann für das Ohr gerade so regulirt werden, wie die Sehkraft vermittelst des Teleskops für das Auge." Das Telephon hat bereits den Scharfsinn des Forschers mit Erfolg in Anspruch genommen. Eine Fülle unerwarteter wissenschaftlicher Thatsachen hat es geoffenbart; unter Anderm verdankt ihm die Phonographie (Lautschrift, Stimmschrift) ihre schönsten Entdeckungen. In der zu Burlington House veranstalteten Ausstellung telephonischer Apparate war auch eine telephonische Orgel vorhanden. Die Töne des Hauptinstruments, das in einem benachbarten Saale gespielt wurde, war selbst für die Personen hörbar, welche mehrere Meter von dem Tische entfernt standen, auf dem der telephonische Apparat sich befand, welcher die Töne der Orgel reproducirte. — Auch die Veränderungen der Tonschwingungen lassen sich durch das Telephon mittelst leuchtender Figuren darstellen. Mit gewissen Gasen gefüllte Röhren, durch welche man den electrischen Funken durchschlagen lassen kann, werden mit einem Phonographen in Verbindung gebracht und geben dem überraschten Auge den wunderbaren Anblick der in Lichtlinien übertragenen Klänge, welche durch den Phonographen reproducirt werden. Sogenannte musikalische Klänge bringen bei einer gleichmässigen Rotation der mit Gas gefüllten Röhre regelmässige Figuren hervor. Zwei Noten, von denen die eine ein Oberton der andern ist, zeigen deutlich zwei übereinander gelagerte Figuren. Die eine erscheint jedoch glänzender und deutlicher als die andere. Die glänzendsten Theile der leuchtenden Klangfiguren sind diejenigen, welche dem Zusammenfallen der Schwingungsphasen der beiden Noten entsprechen. Die dunklern, nebelartig aussehenden Stellen deuten auf das Auseinanderfallen der beiden Schwingungsphasen. Die Disharmonie zweier Noten zerstört jede Symmetrie des Bildes und verursacht einen unentwirrbaren Lichtglanz, aus dem ab und zu Funken hervorsprühen. Sehr merkwürdig ist der Effect des gesprochenen Wortes. Sein Abbild gleicht einem Strahlensterne, dessen Strahlenanzahl unaufhörlich mit grosser Geschwindigkeit wechselt. Alle Veränderungen der Klangfarben der menschlichen Stimme werden sofort durch die Veränderung der leuchtenden Klangfigur zur Anschauung gebracht. Das von Seybey Taylor construirte Phoneïdoskop besteht aus einer knieförmig gebogenen Röhre von ungefähr ³/₄ Zoll Länge, die an einem Stativ so befestigt ist, dass ein Arm vertical und der andere horizontal steht. An der verticalen Oeffnung ist eine Platte mit einem kleinen Loche angebracht;

überstreicht man die Platte mit einem in eine Lösung von Seife und Glycerin getauchten Pinsel, so kann man durch Anblasen des horizontalen Theiles der Röhre mittelst eines Kautschukrohres eine kleine Halbkugel von Seifenschaum, eine halbe Seifenblase hervorbringen. Bringt man diesen Apparat in die Nähe einer Lampe, so dass das von der Seifenblase reflectirte Licht das Auge trifft, so sieht man das bekannte Phänomen der bunten Ringe. Sowie man durch die Kautschukröhre und das horizontale Rohr eine musikalische Note angiebt, ordnen sich die farbigen Ringe zu schönen Figuren, ähnlich den Chladnischen Klangfiguren. Ausser den Knotenlinien beobachtet man ein Durcheinanderwogen der Farben, welches wunderbare Figuren und Colorite hervorbringt, Verändert man die Tonhöhe der Noten, so wechselt die Figur mit Rapidität ihre Gestalt, woraus hervorgeht, dass jeder Note ein bestimmtes Arrangement der Knotenlinien und des Durcheinanderwogens der Farben entspricht. Indem man der kleinen Oeffnung der Platte nach und nach kreisförmige, quadratisch regelmässige dreieckige und sonstige Gestalten gibt, erhält man natürlich auch andere Figuren. J.

(Euterpe.)

Leipzig. Am 21. und 22. September gelangten hier Wagners „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ die mit grosser Sorgfallt einstudirt und in Scene gesetzt worden waren, zur Aufführung.

München, 16 September. Gestern fand an der Königl. Hofbühne die erste Aufführung von Richard Wagner's „Götterdämmerung“ statt. Einschliesslich zweier Pausen von je drei Viertelstunden dauerte dieselbe von 6 Uhr Abends bis gegen 12 Uhr Nachts. Das Haus war in allen Räumen überfüllt. Das Werk selbst wurde von dem der Entwickelung der Handlung mit lautloser Spannung folgenden Publikum mit Begeisterung aufgenommen, die besonders an dem an Grossartigkeit alles Vorangehende übertreffenden Schlusse in stürmischem, nicht endenwollendem Beifallsjubel sich Bahn brach. Constatiren wir nur vorläufig dies, dass den ausserordentlichen äusseren Erfolg auch die grosse Sorgsamkeit herbeiführen half, mit der das gewaltige Drama einstudirt und in Scene gesetzt worden war. Von glänzender Pracht sind die landschaftlichen Bilder und von wahrhaft künstlerischer Vollendung die Ausführung aller Beleuchtungseffekte. (Allg. Ztg.)

Paris. Der Kongress für künstlerisches Eigenthum hat in den Sitzungen am Freitag und Sonntag folgende Resolutionen gefasst: 1) Das Recht des Künstlers auf die Reproduktion seines Werkes ist ein Eigenthumsrecht, welches auf hundert Jahre von dem Tage ab, wo es der Oeffentlichkeit übergeben wird, beschränkt sein soll. 2) Der durch Reproduction verübte Eingriff in dieses Recht ist eine Fälschung, welche als solche dem Strafgesetz verfällt. 3) Die Abtretung eines Kunstwerkes zieht an und für sich noch nicht das Recht der Reproduktion nach sich. 4) Was die musikalischen Werke betrifft, so sind die Transcriptionen und Arrangements, wenn sie ohne Ermächtigung des Komponisten gefertigt werden, der Fälschung gleich zu achten.

Weimar. Nachdem das gefeierte Künstlerpaar, die Grossherzogl. Kammersänger Herr und Frau v. Milde in Weimar verschiedene ehrenvolle Berufungen an Konservatorien abgelehnt haben, sind dieselben jetzt für den Unterricht an der Grossherzogl. Musikschule daselbst zur künstlerischen Ausbildung im Sologesange für Konzert und Bühne gewonnen worden. Da eine grosse Anzahl von Sängern und Sängerinnen der vorzüglichen Unterrichtsmethode derselben bereits ihre Ausbildung verdanken, ist dem emporblühenden Institute zu diesem neuen Aufschwunge ganz besonders Glück zu wünschen.

Wiesbaden. Vor Kurzem fand die Hauptprüfung des Sommerhalbjahres 1878 in der Becker'schen Musikschule statt. Nicht nur die Leistungen der Schüler und Schülerinnen der Elementar- und unteren Mittelklassen des Klavierspiels (18 Nummern, zum Schluss die Kinder-Sinfonie von Haydn), sondern auch diejenigen der vorgerückteren Mittel- und Oberklassen, sowie der Gesangs- und Künstlerabtheilung (21 No.) wurden von dem zahlreich erschienenen Publikum mit Beifall aufgenommen; ebenso die zwei Solo-Vorträge des Fräulein Maria Kessler vom Konservatorium in Stuttgart und Lehrerin an der Becker'schen Schule, die sich hierbei als eine vorzügliche Pianistin bewährte.

Bücher und Musikalien.

Ernst Flügel, Mondscheinbilder, op. 7. Leipzig, Fritzsch, zeichnen Mondscheinstimmungen, zarte, feierliche, trauliche mit etwas naheliegendem Gespensterspuk und bei der passenden Gelegenheit übliche Liebeszuthat. Nr. 1 ist ansprechend und anspruchslos, muss aber fein vorgetragen werden, sonst verliert sich der gleiche Rhytmus zu leicht ins Einförmige. Nr. 2 mit dem günstigen Thema verleitet durch seine punktirte rhythmische Figur zur Jagd ins Weite und Unschöne, Stimmenführung und gebundene Akkorde verüben manche Grausamkeit. Nr. 3 ist sehr hübsch und stimmungsvoll, könnte vielleicht etwas knapper sein. In Nr. 4 interessirt der Mittelsatz zu wenig.

Weitab von jenen Bahnen, von reichen Läden und Magazinen, in denen Schätze lagern, auf den Trödelmarkt muss verwiesen werden:

F. Neumann, Rêverie poëtique, op. 32, 3. Ausgabe Leipzig, Rob. Forberg.

Alle Rezepte zu derartigem Ragout sind hier so geschickt vereinigt, dass sich der ungeheure Appetit derer, die von solcher Kost leben und vergnügt sind, erklären lässt. „Wohl bekomm's!“

Henri Stiehl, Improvisation. Leipzig, Rob. Forberg.

Das nur eine Seite lange Liedsätzchen ist sehr einfach und erfreut.

W. Freudenberg, Chaconne und Fuge, op. 9. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Sehr spielreich und sehr gesucht, geht das Stück

über Berg und Thal. Die Fuge ist ganz phantastisch und hat gegen das Ende eine passende Steigerung. Ernste Spieler mögen sich messen!

Alois Reckendorf, Walzer, op. 2. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Viel hübsche Züge! Sei empfohlen.

Ferd. Thieriot, Durch die Puszta, Reisebild, op. 23 Leipzig, E. W. Fritzsch.

Ein famoses Stück mit naturfrischem Zuge und weichen Gegensätzen.

Gotthold Kunkel, 9 kleine vierhändige Pianofortestücke, op. 49, 2 Hefte. Leipzig, C. F. W. Siegel.

Sehr einfach, natürlich und leicht, können die Stücke gut verwendet werden.

Gotthold Kunkel, sept Pièces caracteristiques, op. 40. 2 Hefte, vielmehr — cahiers. Leipzig, Robert Seitz.

Nr. 1 ist kurz, leicht, natürlich. Nr. 2 huldigt dem eleganten Boudoirton; das Duettiren schadet der Phrasirung und dem Verständniss. Nr. 3 trifft den Ton in seinen ruhenden Quinten gut. Nr. 4 eine Art gemüthlicher Tanz, schlägt stellenweis einen fast zu bedenklichen Volkston an. Nr. 5 ist hübsch in kanonischen Nachahmungen, dabei sehr wohlklingend. Nr. 6, realistisch, derb, enthält ein Paar triviale Ausschreitungen. Nr. 7 wirkt durch wiederholte Noten bei 2 Seiten Länge, ohne Gegensätzliches, ohne besondere interessante Melodieführung, einförmig. Praktische Verwendung der Stücke dürfte nicht ausbleiben!

Die Harmoniumliteratur, die in neuester Zeit sichtlich Fortschritte macht, wie sich ebenfalls das Instrument wohlverdient in weitere Gunst setzt, erhält eine reiche, dankenswerthe Erweiterung durch:

Rudolf Bibl, Harmonium, Sammlung von Tonstücken berühmter Komponisten der neueren Zeit, für das Harmonium arrangirt, op. 29, 10 Hefte, von denen 3 vorliegen. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

In einem Vorwort verständigt sich der Verfasser mit dem Ausführenden über Zweck, Auswahl und Bearbeitung der Stücke zum Gebrauch für ein- und mehrspielige Harmoniums und erklärt die angewandten Zeichen und Abbreviaturen für die praktische Anwendung. Tonsätze von Rich. Wagner, Chopin, Bargiel, Schumann, Mendelssohn, Bruch, Rob. Franz und Liszt in sorgsamer Auswahl rücksichtlich der Natur des Instruments und mit specieller Angabe über die Art der Ausführung folgen darauf. Die Beflissenen werden sicher ein Willkommen bereit haben.

Ein op. 1 **Jakob Fischer,** Sonate, Preiskomposition, neue Ausgabe, Leipzig, Rob. Forberg, giebt in knappsten Zügen, jeder der 3 Sätze in je einen Theil kurz gedrängt, völligen Sonatengehalt. Namentlich befriedigen der trotz scharfer Vorhalte stimmungsvolle, langsame Satz und der originell lebendige Schlusssatz. Die Ausführung ist nicht leicht.

G. Br.-M.

Hermann Schramke: Sechs Charakterstücke für Pianoforte, op. 6, Heft I. Preis 2 Mark. Heft II. Pr. 3 Mark. Berlin, C. A. Challier & Co.

Das sind recht geschmackvolle, natürlich fliessende, gut klingende Stücke. Sie erinnern durch die Faktur, die rhythmischen Feinheiten und durch einen gewissen gesunden Realismus an Fr. Kiels Werke ähnlicher Art. Dem genannten Meister, — wenn wir nicht irren, dem Lehrer des Komponisten — sind sie auch zugeeignet. E. B.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Brahmüller: No. 6 aus op. 1 „Wilde Rosen“*). Leipzig, Senff. Preis 50 Pfg.

Motto: Du junges Grün, du frisches Gras,
Wie manches Herz durch dich genas.

= Chopin: Nocturne, Es-dur No. 2. Trio.

Hermann Mohr: Tonbilder aus der Jugendzeit. Vier leichte Stücke für Pianoforte, Violine und Violoncell. op. 30. Berlin, Simon.

Schwierigkeit des Klavierparts = Clementi, Sonatine No. 3, op. 36.

Xaver Scharwenka: Polonaise op. 12. Berlin, Puls. Preis 1,50 Mark.

= Chopin: Cis-moll Polonaise.

Adalbert Ueberlée: Tänzchen im Freien. Berlin, Akademische Musikhandlung. Preis 75 Pfg.

= Kullak: Tänzchen im Freien.

*) Der Herr Verleger hat die Güte gehabt, von dieser Nummer eine Einzelausgabe zu veranstalten. Poesievollen Spielern sei das ganze Heft, welches 9 Stücke enthält, bestens empfohlen.

Winke und Rathschläge.

Es ist erstaunlich, dass man nicht nur bei mittelmässigen Lehrerinnen und Lehrern, sondern selbst bei sonst tüchtigen Künstlern Schwächen in Bezug auf strenges Takthalten findet. Es giebt hervorragende Lehrer und Spieler, welche die punktirte Note nie ganz genau nach ihrem vollen Werthe aushalten. Ist es anzunehmen, dass Nachlässigkeit der Grund daran ist? Ich glaube kaum. Vielmehr möchte ich den Grund im Mangel an sicherem Gefühl für das Zeitmaass suchen. — Dass eine solche Schwäche in vielen Fällen ihren Ursprung hat in der Vernachlässigung des Schülers beim Anfangsunterricht, scheint mir ausser Zweifel zu liegen. Viele Lehrer verlassen sich oft nur auf das Nachahmungstalent und das natür-

liche Gefühl der Schüler, ohne die Intelligenz zu Rathe zu ziehen. Das ist ein Fehler. Das Kapitel von der Zeiteintheilung musikalischer Kompositionen und von der Theilung der ganzen Note ist ein Stück Mathematik und muss als solches behandelt werden: streng verstandesgemäss. — Wenn nun aber der Anfänger im Klavierspiel noch nichts von der Bruchrechnung versteht, oder wenn man, wie das häufig genug vorkommt, mit Schülern zu thun hat, denen trotz des Schulunterrichts das Wesen der Brüche niemals klar geworden ist, (ich habe selbst früher in Berlin Lehrer getroffen, die wohl im Stande waren, eine mechanische, nicht aber eine rationelle Erklärung von der Division der Brüche zu geben), was dann? Soll der Klavierlehrer den Unterricht in dieser schwierigen Disciplin übernehmen? Das geht nicht wohl an. Ich habe in diesem Dilemma ein Auskunftsmittel gefunden, und da ich bis jetzt noch von nichts dem Aehnlichen gehört oder gelesen habe, so will ich es, wie ich hoffe, zu Nutz und Frommen der Elementarlehrer hier mittheilen: Ich stelle die ganze Note vergrössert dar, als Kreis von circa 1½ Zoll Durchmesser und theile letztere dann vor den Augen der Schüler in Halb-, Viertel-, Achtel- etc. Kreisabschnitte, jeden derselben mit der entsprechenden Note bezeichnend. Ebenso stelle ich die punktirte Note durch einen entsprechenden Kreisabschnitt dar, und mache in solcher Weise den Werth desselben jedem Kinde klar und anschaulich. — Für die Darstellung aller einzelnen Theile muss man sich dann eine Tabelle entwerfen.

San Francisco. E. Steinle.

Anregung und Unterhaltung.

Die Kirchenmusik ist jetzt so tief gesunken, weil die Religion gegenwärtig meist nur die kleinlichen Zwecke der Kirche verfolgt, weil sie es aufgegeben hat, sich mit den höchsten Interessen der Menschheit zu beschäftigen, und weniger trachtet, das Leben zu verklären, als es zu bändigen. A. R.

Meinungs-Austausch.

Gründung von Musik-Lehrer-Vereinen.
Schlusswort von Emil Breslaur.

Viele und gewichtige Stimmen haben sich für die durch diese Blätter angeregte Gründung von Klavierlehrer-Vereinen ausgesprochen. Alle haben mehr oder weniger die ideelle Seite der Angelegenheit im Auge gehabt, es erübrigt nun noch, dieselbe in Bezug auf die materielle Richtung zu beleuchten, die Nothwendigkeit der Gründung auch nach dieser Seite hin darzuthun, zumal von ihr aus das Werk wohl zuerst in Angriff genommen werden dürfte.

In keinem Zeitalter ist die Musikthätigkeit eine so umfassende gewesen, als in dem unsrigen, in keinem anderen Zeitalter hat das Bewusstsein, dass die Musik ein unerlässlicher Theil humaner Bildung sei, tiefer Wurzel gefasst, in keinem sind zu diesem Zwecke grössere Opfer gebracht worden, als in dem unsrigen. Grösser als je ist daher auch heut zu Tage die Zahl derer, die sich der hohen Aufgabe unterziehen, durch Unterweisung in der Musik zur Veredlung des Geistes, zur Erhebung des Gemüthes beizutragen.

Leider aber lohnt die Kunst ihren Jüngern, den nur ausübenden sowohl wie den lehrenden und schaffenden, nicht nach Maassgabe der Opfer, welche sie von ihnen verlangt. Diejenigen, welche ihr am treuesten und gewissenhaftesten dienen, sie ermangeln am häufigsten einer gesicherten Lage, einer behaglichen Existenz, wie sie grade für Bestrebungen und Leistungen im Gebiete der Kunst fördernd ist.

Die traurige Lage der Musiklehrer hat in dem Herzen unserer, von Humanität erfüllten Zeit, mehr als je ein Echo gefunden, man hat eingesehen, dass der Grund des Missstandes theilweise in dem Mangel an solidarischem Zusammenhalten für die Zeit der Noth, zum Theil auch in der Art und Weise der Berufsthätigkeit liegt.

Schon die Ausbildung des Musikers und Musiklehrers bietet grosse Schwierigkeiten. So weit ist das Feld der Musik, so gross die Anforderungen, die man an den Lehrer stellt, dass die Studienzeit allein zur Ausbildung nicht hinreicht, dass sie fortdauern muss, selbst wenn der Broderwerb schon begonnen hat. Dazu kommt, dass ein Musiker sowohl wie ein Musiklehrer unaufhörlich an seiner allgemeinen Bildung arbeiten muss, und dass jeder, der eine höhere Staffel im Gebiete der Musik erklimmen will, ohne die Grundlage humaner Bildung niemals vollständig sein Ziel erreichen wird. Bei zarteren Naturen, die sich mit Eifer dem Studium hingeben, wird schon bei der Ausbildung der Keim zu langwieriger Krankheit, zu frühem Tode geweckt, denn Leidenschaften, Affekte, Begierden werden durch die Musik wahrer und gewaltiger geschildert, als dies Worte vermögen, und die wiederholte Gemüthserregung, welche sich auf die feinsten Fäden des Nervensystems erstreckt, wirkt leider nur zu oft nachtheilig auf die Gesundheit. Anstrengender und aufreibender auch, als die Berufsübung der meisten andern Stände ist die der Klavierlehrer. Abgesehen davon, dass durch die Ausübung der Musik das Nervensystem fortdauernd in erhöhter Spannung erhalten und nur allzuleicht verstimmt wird, sind es vornehmlich die Anstrengungen, zu welchen ein vielstündiger täglicher Unterricht die Lungen nöthigt, ist es der fortdauernde Kampf des gewissenhaften Lehrers gegen Unedles und Niedriges, gegen Charlatanismus und Augendienerei und alle jene der Entwickelung eines gedeihlichen Unterrichts sich entgegenstellenden Elemente, welche die Gesundheit untergraben, vorzeitig dem Alter und der Krankheit Thür und Thor öffnen.

Aber ein besonderer Fluch ruht auf der Arbeit des Musik- bez. des Klavierlehrers, das ist die Unsicherheit des Erwerbes.

Das Glück einer festen Stellung geniessen wenige. Der Lehrer ist abhängig von der Laune des Publikums, von der Laune irgend einer eitlen Mutter, eines das Talent seiner Kinder überschätzenden Vaters. Seine Erwerbsfähigkeit ist niemals auf ein ganzes Jahr hingewiesen, es ist hauptsächlich der Herbst und Winter, welche die grössten Anstrengungen herausfordern, in denen sich die meiste Gelegenheit zum Erwerbe darbietet. Im Sommer verlassen gerade die begütertsten Familien die Stadt und so kommt es, dass viele Klavierlehrer gerade in den genannten Jahreszeiten unerhörte Anstrengungen machen müssen, da ihnen im Sommer wenig Gele-

genheit zum Erwerbe geboten wird. So kann die Leistungsfähigkeit nie ganz und niemals gleichmässig zur Anwendung kommen. Während der Industrielle und mancher Künstler für die zukünftigen Bedürfnisse des Publikums sorgen, die Zeit, in der er für seine Kunden nicht direkt beschäftigt ist, gewinnbringend verwerthen, während er durch Gehülfen der steigenden Nachfrage Genüge leisten und so seinen Verdienst erhöhen kann; bleibt der Erwerb des Musiklehrers immer auf ein gewisses Maass beschränkt, — sobald er nicht mit seiner eigenen Person eintreten kann, eröffnet sich ihm nur in den seltensten Fällen eine Erwerbsquelle.

Wenn aber die Person nicht mehr für sich einzutreten im Stande ist, wenn Mühen und Anstrengungen die Kräfte erschöpft haben, wenn die kleinen, mühsam ersparten Mittel aufgezehrt sind, wer sorgt für Arzt und Arznei, wer sorgt für Weib und Kind und deren Unterhalt? Niemand kann dem Musiklehrer durch Vertretung seinen Erwerb sichern, und tritt der Tod an sein Lager, — kein wohlthätiges Institut erbarmt sich der Hinterbliebenen und die Aussicht auf ein Leben voll Entbehrung, voll Mühen und Sorgen eröffnet sich ihren kummervollen Blicken.

Unter gleichen trostlosen Zuständen haben aber nicht nur die Musiklehrer, sondern die Musiker im Allgemeinen zu leiden. Diese aber haben sich zu helfen gewusst, sie haben sich vereinigt zur Gründung von Pensions-, Kranken-, Sterbe- und Unterstützungskassen und die glänzenden Erfolge, welche sie errungen, verdanken sie ihrer Einigkeit und der grossen Thatkraft, mit welcher sie ihre Pläne verfolgten.

Auch wir müssen uns vereinigen, denn wenn Gleiches erfolgreich ins Werk gesetzt werden soll, müssen sich die Klavier-Lehrer und -Lehrerinnen in grosser Anzahl daran betheiligen. Das allein ist der rechte Weg, um den geschilderten Uebelständen mit Erfolg entgegen zu treten. Wir müssen nach dem Grundsatz der Selbsthülfe für uns selber einstehen, wir müssen uns alle brüderlich die Hand reichen, um vereint und stark dem schönen Ziele entgegen zu streben. Durch einen kleinen jährlichen Beitrag wird uns die Aussicht eröffnet, den Kranken eine Unterstützung, den Wittwen und Waisen einen Anhalt gewähren zu können. Wir geben zu bedenken, um wie viel freudiger ein Lehrer seinen Berufspflichten wird obliegen können, wenn ihm nicht mehr die Noth bei einbrechendem Alter und in Krankheit, sowie nach dem Tode die hülflose Lage der Famlie wie ein drohendes Gespenst vor Augen stehen wird. So hat der zu gründende Verein zu allererst die Hebung der materiellen Interessen der Klavierlehrer und -Lehrerinnen nach dieser Richtung hin zu erstreben. Wir hoffen, dass er sich der regsten Betheiligung aller Klavierlehrer und -Lehrerinnen erfreuen wird. Möge er wachsen und gedeihen zur Förderung so hoher Interessen, möge ein segensreicher Bau emporsteigen, ein Leuchtthurm in dunkler Nacht der Noth, ein Hafen für die hereinbrechenden Stürme des Lebens.

Der geehrte Herr Verfasser des Artikels: Ueber den Ausdruck „Bearbeitet" in No. 16 d. Bl. gestatte dem Unterzeichneten seine abweichende Ansicht hinsichtlich des in Rede stehenden Ausdrucks darzulegen.

„Bearbeitung" stammt von dem Verbum „arbeiten" ab. Arbeiten aber nennt man nicht nur das Schaffen von etwas Neuem oder Verbessertem, sondern auch überhaupt jede Handlung, Thätigkeit, welche eine Sache oder Idee in veränderter Form bringt, um in dieser einem nützlichen Zweck zu dienen. Die Vorsatzsylben: be-, vor-, aus-, auf-, zu-, hin-, mit etc. sind nur nähere Bezeichnungen der Art und Richtung, in welcher gearbeitet wird. — Wie schon die geehrte Redaktion am Schlusse des Artikels in einer Anmerkung sagte, ist der Vergleich zwischen Malerei und Musik nicht zutreffend. Zutreffender ist der Vergleich zwischen Dichtkunst und Musik. Wer wollte aber den Ausdruck „Bearbeitung" einem Verfahren versagen, welches die Umgestaltung eines Drama's zu einem Roman oder umgekehrt bezeichnen soll? — Die Bearbeitung eines Instrumentalwerkes oder was ganz dasselbe sagt: die Umgestaltung desselben zu einem Werke für Klavier allein oder mit nur einem oder einigen Instrumenten scheint mir ganz in demselben Verhältnisse zu stehen. Es wird hier wie dort gute und schlechte Arbeit „geliefert". Die Bezeichnung: „Uebertragung" jedoch ist nach meinem Dafürhalten weit weniger zutreffend. Von Uebertragung kann man nur da sprechen, wo keine wesentliche Veränderung der Sache oder der Idee eingetreten ist, da eben das Vorhandene unverkürzt wieder zur Erscheinung kommen muss. — Hier nun ist der Punkt, in dem nicht nur ich, sondern jeder für unsere Klassiker von Pietät erfüllte Mensch mit Herrn Witting einer Meinung ist: Wer ein bearbeitetes Original kennt, wird im günstigen Falle, d. h. sofern die Bearbeitung eine gute ist, zum Mindesten unbefriedigt bleiben und Bedauern empfinden, dass die Bearbeitung eben nicht mehr geben konnte. Ist sie aber schlecht, so hat ein solcher Hörer den natürlichen Beruf, der Weiterverbreitung derartig „ver"-arbeiteter Werke nach Kräften entgegenzutreten. Wo man aber das Original nicht kennt, wo die brennende Sehnsucht, es kennen zu lernen, vorhanden ist, dieselbe aber aus irgend welchem Grunde vielleicht niemals gestillt werden kann, da ist es ein wahrer Segen, nach einer guten Bearbeitung, deren es ja unstreitig für sehr viele unserer Meisterwerke giebt, greifen zu können. Dass diese freilich meist einen bedeutenden Grad musikalisch-technischen Könnens für sich in Anspruch nehmen, ist eine Frage, die hier nicht weiter erörtert zu werden braucht. — Pflicht der Fachpresse und Pflicht jedes Einzelnen ist es, vorkommenden Falles den anerkannt guten Arbeiten dieser Art die Wege zu bahnen.

Franz Heinrich.

Antworten.

Herrn **A. Schönheyde** in **Ichtershausen.** Wir haben jetzt den Artikel ganz und mit grossem Interesse gelesen. Er wird sobald als möglich veröffentlicht werden.

Herrn **Becker** in **Wiesbaden.** Ihrem Beitrag über die Organisation des Vereines sehen wir mit Vergnügen entgegen.

Herr **N. N.** in **B.** Die Instrumente von J. erfreuen sich allseitiger Anerkennung. Wir werden demnächst hier Gelegenheit haben eins aus dieser Fabrik kennen zu lernen, werden es einer genauen Prüfung unterziehen und Ihnen dann von dem Resultate Mittheilung machen.

Fräulein **Hulda Meister** in **Mircesti,** Moldau-Rumänien. Ueber Ihren Aufsatz schreiben wir Ihnen demnächst. — Eine stufenweis geordnete Folge von Musikstücken, nur das Nothwendigste enthaltend, finden Sie unsrer „Technischen Grundlage des Klavierspiels," (Leipzig, Breitkopf und Härtel) angehängt.

Herrn **Edm. Parlow** in **Frankfurt a. M.** Ihre Kompositionen sind schon seit längerer Zeit zur Besprechung ausgegeben.

F. H. in **W.** Weitzmann's Geschichte des Klavierspiels kostet 6 Mk. Die musikalische Formenlehre ist am ausführlichsten durch Marx in seiner Lehre von der musik. Komposition behandelt.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

er Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

lo. 20. **Berlin, 15. Oktober** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Bemerkungen über die Beantwortung des Fugenthemas in Moll,

namentlich in Beziehung auf Bachs wohltemperirtes Klavier.

Von **Ferdinand Hiller.**

Die Regeln, die in der Theorie der Tonsatzkunst hinsichtlich der Beantwortung eines Fugenthemas gegeben werden, sind im Allgemeinen klar und bestimmt und überlassen dabei dem Geschmack und dem Gefühl des Komponisten genug, um schon in der ersten Exposition ein rein mechanisches Wesen zu verhindern. Dass der Gefährte oder wie man die Versetzung des Themas nennen mag, in der Quinte eintritt, entspricht nicht allein dem Verhältniss der Singstimmen gegeneinander, sondern bewirkt auch durch den Wechsel von Tonika und Dominante eine harmonische Grundlage, die eben so sehr angethan ist, der ersten Periode des Stückes eine einheitliche als eine ausreichend wechselnde harmonische Bewegung zu geben. Wie mir deucht, hat man aber nicht darauf hingewiesen, welch ein grosser Unterschied statt hat, je nachdem das Thema (und hiermit die Fuge) in Dur oder in Moll geschrieben ist.
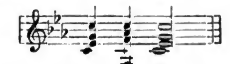
In der Durtonart trägt die Quinte mit Recht den Namen der Dominante — ihr Dreiklang bildet zu gleicher Zeit die Grundlage der nächstverwandten Tonart und durch den in ihm enthaltenen Leitton die nachdrücklichste Feststellung der Tonika, wenn er auf diese zurückführt. Es wird in vielen Fällen kaum zu bestimmen sein, ob das in die Quinte versetzte Thema in der Tonart derselben sich bewegt oder in der Tonika bleibt. Und wenn auch die neue Tonart sich durch den Leitton derselben feststellt, bleibt die ursprüngliche so nahe, dass die kleinste melodische Wendung hinreicht, um in dieselbe zurückzuführen. Thema, Antwort und Wiedereintritt des Themas stellen sich als die einfachste und befriedigendste Akkordfolge dar.



Ganz anders in Moll. Um den Dominant dreiklang zu bilden, müssen wir die Terz zum Leitton erhöhen. Die Molltonart, die wir auf der Quinte finden, ist aber nichts weniger als eine Dominante; sie steht im Gegentheil der Tonika ziemlich fern. Schlagen wir deren Grundakkord nach dem der Tonika an, so führen wir damit schon eine jähe Modulation aus und zur Rückkehr bedürfen wir mindestens des aus der Durtonart herübergenommenen harten Dreiklangs auf der Quinte. Das Schema, das wir für die erste Exposition der Fuge in Dur gefunden, ist in seiner Transposition nach Moll nicht mehr zulässig.



Die Tonart der Unterquinte steht in der Molltonart in einem viel näheren Verhältniss zur Tonika als die der Oberquinte, in einem Verhältniss, welches dem der Dominante in der Durtonart viel näher kommt.



Hier wird der Eindruck der Molltonart vollkommen gewahrt. Vielleicht wäre es ein natürlicherer Parallelismus gewesen, die Beantwortung des Fugenthemas in Moll in die Unterquinte zu verlegen (gegen die Oberquinte in Dur) — indess die Fuge ist gemacht und zwar in wunderbarer Vollendung, und was noch in ihr gemacht werden wird, hat keinesfalls irgend eine Wichtigkeit im Hinblick auf das, was darin gethan worden. Oder vielmehr, es werden jetzt nur noch Fugen gemacht — früher wurden welche geschaffen. Uns sind jetzt andere Aufgaben gestellt.

Doch ich kehre zum Hauptgegenstand dieser Bemerkungen zurück. Die in wenigen, aber wohl hinreichend deutlichen Zügen dargelegte Differenz zwischen den Quintbeantwortungen des Fugenthemas in Moll und Dur tritt nirgends deutlicher vor Auge und Ohr, als in den, sämmtliche Dur und Molltonarten zweimal enthaltenden Stücken des wohltemporirten Klaviers. Denn während in den Fugen in Dur der zweite Eintritt des Themas in der Tonika meistentheils schnell nach der ersten Antwort statt hat, geht demselben in den Mollfugen sehr oft eine langsam zurückmodulirende kleine Einleitung voran. Und während im Verlaufe der, im Allgemeinen freilich sehr frei behandelten Stücke die Quintantwort in den Dur-Fugen doch öfters wiederkehrt, ist dies in den Moll-Fugen nur ausnahmsweise der Fall. Da ich voraussetzen darf, dass denjenigen, die sich für diese Beobachtungen interessiren, Bach's Meisterwerk zur Hand ist, will ich mich darauf beschränken, einige Beispiele in Bezug auf die Wiedereinführung des Themas zu bezeichnen, es dem geneigten Leser überlassend, wie weit er diese Nachforschungen fortsetzen und auch auf die Wiederkehr der Quintbeantwortungen im Laufe des Stückes ausdehnen will. Es ändert nichts an der Gültigkeit dieser Beobachtungen, dass Bach zuweilen auch in den Dur-Fugen einige Zwischentakte bringt, um auf's Thema in der Tonika zurückzukommen — sie haben nie einen modulatorischen Zweck. Man sehe sich also gefälligst an:

Fug.	No.	2	d. ersten	Heftes,	ein Zwischenspiel von	2	Takten.
„	„	8	„	„	„	2	„
„	„	24	„	„	„	2	„
„	„	8	d. zweiten	„	„	2	„
„	„	12	„	„	„	4	„
„	„	14	„	„	„	2	„
„	„	18	„	„	„	4	„
„	„	22	„	„	„	2	„

Bei vielen andern ist das Zwischenspiel kürzer — ein unmittelbarer Eintritt hat aber nur äusserst selten und meistens nur dann statt, wenn das Thema auf der Tonika, mithin in der Beantwortung auf der doppeldeutigen Quinte endet. Bei den Fugen in Dur hingegen geschieht der unmittelbare zweite Eintritt des Themas — so schnell, wie es dessen rhythmische Form irgend zulässt, — das Häufigste; längere einleitende Zwischentakte kommen nur ganz ausnahmsweise vor.

Der allgemeine Eindruck, den diese Perioden in den Dur-Fugen hervorbringen, ist, dem Tongeschlecht angemessen, ein festerer, einheitlicherer, markigerer, das Thema eindringlich hervorhebender — in den Mollfugen ein harmonisch reicherer, tieferer, das Thema mehr lösender, wie man auch die reicheren melodischen Gestaltungen in den letzteren findet. Indess steht man schliesslich den Schöpfungen unserer grössten Meister wie denen der Natur gegenüber — ihr unendlicher Reichthum spottet aller Klassifikationen.

Ueber die Wichtigkeit des Studiums der Anatomie für Klavierspieler von Fach.

Von **Gustav Stoewe.**

Während in den letzten Jahrzehnten fast auf allen Gebieten der Musik neue Erscheinungen aufgetreten sind, welche es vermocht haben, reformatorisch in dieselben einzugreifen — ich nenne nur die musikalische Komposition und die Theorie der Musik — so müssen wir Pianisten uns wohl gestehen, dass auf dem Gebiete der Technik des Klavierspiels seit Langem ein Stillstand eingetreten ist. Es soll hiermit nicht ein Mangel an neuen Lehrmitteln gemeint sein, denn so manche in der letzten Zeit erschienene Klavierschulen und Studienwerke haben auf diesem Gebiete Neues und Gutes gebracht, — der erwähnte Stillstand besteht vielmehr darin, dass in keine der heut zu Tage angewandten Spiel- und Lehrmethoden, soweit sich beide mit der rein mechanischen Technik beschäftigen, etwas so erheblich Neues hineingebracht worden ist, oder dass diese Methoden etwas so erheblich Altgewohntes verworfen haben, um in solcher veränderten Gestaltung als von den bisherigen abweiweichende Methoden augenblicklich erkannt zu werden. Der Grund dieser Erscheinung liegt meines Erachtens darin, dass es an einem neuen Standpunkte fehlte, an einem ganz neuen Gesichtskreise, von welchem aus man sich der heutigen Technik gleichsam fremd gegenüber zu stellen und sie in ihren Einzelheiten kritisch zu betrachten vermochte. Ein solcher Standpunkt nun könnte durch die Anatomie genommen werden. Ist sie doch diejenige Wissenschaft, deren Lehrsätzen man

die Berechtigung zu der geforderten kritischen Beleuchtung der Technik wohl allseitig zugestehen würde. Hat sich doch die Technik selbst gleichsam unbewusst aus den physiologischen Gesetzen heraus entwickelt, warum sollte die Anatomie, welche selbst im Laufe der Jahre so ungeheuere Fortschritte gemacht hat, nicht einmal kontrolliren dürfen, ob nicht etwa Mancherlei in der Spiel- oder Lehrmethode mit den Forschungen der Wissenschaft im Widerspruch steht, warum sollte sie nicht sogar reformatorisch in dieselbe eingreifen dürfen? Gestehen wir dies zu, so legen wir uns damit gleich die Pflicht auf, derartige Untersuchungen auch wirklich anzustellen. Und da finden wir denn allerdings, dass in unserer Spielmethode so Manches gegen die Lehrsätze der Anatomie verstösst, dass Vieles unbeschadet der Technik recht gut anders gemacht werden könnte. Wir finden ferner, dass auch unsere Lehrmethode in Bezug auf Gründlichkeit und schnelle Förderung der Schüler vieler Verbesserungen fähig ist; wir sehen, dass die heutige Methode nicht allein manchen beim Spiel in Betracht kommenden Faktoren noch wenig oder gar keine Aufmerksamkeit schenkt, sondern dass sie namentlich auch — besonders beim Anfangsunterricht — nicht genug Rücksicht darauf nimmt, dass die Bänder und Muskeln des Armes und der Hand zu einer freien Bewältigung vieler geforderter Stellungen und Bewegungen erst einen physiologischen Prozess durchzumachen haben, ein Vorgang, welcher von einer weit wissenschaftlicheren Beobachtung seitens des Lehrers begleitet sein müsste.

Gesetzt nun der Fall, dass der Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptungen gegeben würde, so könnte eine Abhülfe der angedeuteten Uebelstände doch nur erst dann erwartet werden, wenn eine genauere Kenntniss der Anatomie seitens der Klavierspieler von Fach das Interesse für derartige Forschungen wachgerufen hätte.

Die Ausbildung der Pianisten nach der rein technischen Seite hin ist, wie man mir zugeben wird, nur in den seltensten Fällen eine solche, dass jene nach vollendetem Studium Anregung und Fähigkeit genug in sich fühlen, um ausser ihren Berufsgeschäften noch Arbeiten selbstständig vorzunehmen, welche nicht allein auf eine Weiterbildung ihrer Technik in virtuosem Sinne, sondern auf eine Verbesserung der Spielmethode selbst hinzielen. Die Ausbildung ist mit einem Worte eine zu wenig wissenschaftliche. Ich nehme den seltsamen Fall an, dass Werke, wie Adolph Kullak's Aesthetik des Klavierspiels oder Köhler's systematische Lehrmethode beim Unterrichte nicht allein benutzt werden, sondern sich auch in den Händen der Schüler befinden, dass eine Zerlegung der verschiedenen Anschlagsarten in einzelne Momente, eine Zergliederung der ganzen Technik, wie sie dort eingehend dargestellt ist, wirklich vorgenommen wird: sind denn dies alles nicht nur Hülfsmittel zur Erlernung der technischen Schwierigkeiten, und sind diese Hülfsmittel für Dilettanten nicht ebenso nothwendig? Es fehlt also an einem Studium, durch welches die Ausbildung der Klavierspieler von Fach sich über diejenige der Dilettanten erhebt, an einem Wissen, das die Künstler auf dem Gebiete der Spiel- und Lehrmethode zu selbstschöpferischen Arbeiten anregt und befähigt. Welches Studium aber wäre wohl geeigneter, diese Lücke auszufüllen, als das der Anatomie? Würde jemand einem Maschinenmeister die Leitung und Ueberwachung des ganzen Werkes übertragen, welchem eine genaue Kenntniss der einzelnen Maschinentheile und ihrer Zusammensetzung fehlte? Ist es denn aber etwas anderes, wenn ein Klavierspieler, welcher die aus Arm und Hand bestehende komplizirte Maschine täglich in Bewegung zu setzen hat, nicht weiss, wie Arm und Hand in ihren einzelnen Theilen beschaffen sind? Allen denen, welche erkannt haben, wie das anatomische Studium dem Pianisten zu einer nie versiegenden Quelle werden kann, aus der er Jahr aus, Jahr ein Unterhaltung, Belehrung und Anregung zu den verschiedensten Arbeiten zu schöpfen vermag, aus der er fortwährend neue Gesichtspunkte zu eigener Bewältigung der technischen Schwierigkeiten sowohl, wie für den Unterricht an seine Schüler gewinnen kann; — allen denen muss es unbegreiflich erscheinen, wie die anatomische Wissenschaft den meisten Musikern eine terra incognita bleiben konnte — unbegreiflich, dass die Anatomie als Lehrgegenstand nicht einmal für die höheren Musikschulen als selbstverständlich gilt!

Es soll nun in allgemeinen Grundzügen gezeigt werden, auf welche Weise das Studium der Anatomie als Hülfswissenschaft für die Musik mit möglichst praktischem Nutzen vorgenommen werden kann. — Wir haben zuförderst aus dem Gesammtgebiete der Anatomie des Menschen dasjenige zu sondern, was wir für unsere Zwecke nöthig haben. Es betrifft dies das Studium des Armes und der Hand in Bezug auf die Bewegungen, welche mit den einzelnen Gliedern vorgenommen werden können, und lässt sich in folgende 9 Kapitel zusammenfassen.

Kap. 1. Allgemeine Erklärung der Begriffe: Knochen, Gelenke, Bänder, Muskeln und Sehnen.

Kap. 2. Funktionen dieser verschiedenen Faktoren,

Kap. 3. Beschreibung der verschiedenen Arten von Gelenken. Beschreibung und Be-

nennung der verschiedenen Arten von Bewegungen.

Kap. 4. Physiologische Eigenschaften der Muskeln.

Kap. 5. Zerlegung des ganzen Armes in seine einzelnen Bestandtheile. Beschreibung und Benennung der einzelnen Glieder.

Kap. 6. Aufzählung und Benennung der am ganzen Arm befindlichen Gelenke. Darstellung ihrer Art.

Kap. 7. Darstellung der in diesen Gelenken stattfindenden Bewegungen.

Kap. 8. Aufzählung und Benennung der am ganzen Arm befindlichen Muskeln. Feststellung ihrer Funktionen.

Kap. 9. Beschreibung der örtlichen Lage der Muskeln.

Das in diesen 9 Kapiteln dargestellte Studium der Anatomie des Armes und der Hand ist für die Technik aller musikalischen Instrumente selbstverständlich gleich wichtig. Von hier ab begiebt sich die Anatomie in den Dienst der Technik desjenigen Instruments, für welches sie ihre Anwendung finden soll; innerhalb dieser Technik aber tritt sie in noch speciellere Beziehungen zu derjenigen Spiel- und Lehrmethode, auf die sie den Eingangs dieses Artikels geschilderten Einfluss auszuüben hat. — Ist die Feststellung dieser Beziehungen nun an und für sich auch möglich, so führt sie doch in vielen Fällen, wo eine kombinirte Muskelthätigkeit geschieht, zu Untersuchungen, welche noch speciellere Aufschlüsse über das dabei stattfindende physiologische Verhalten der Muskeln verlangen, als sie in den anatomischen Lehrbüchern enthalten sind. Diese Aufschlüsse fehlen einerseits wohl deshalb, weil sich bisher kein Bedürfniss nach ihnen gezeigt hat, andererseits aber, weil sie nur von einem musikalisch technisch gebildeten Gelehrten oder von einem Musiker selbst hätten gegeben werden können. Für Letzteren ist dies allerdings keine leichte Aufgabe, dass sie aber im höchsten Grade interessant ist und bei glücklicher Lösung die aufgewendete Mühe reichlich lohnt, wird derjenige erfahren, welcher sich mit solchen Untersuchungen beschäftigt.

Die Beziehungen selbst nun, in welche die Anatomie zur Technik des Klavierspiels treten soll, sind so mannigfache, sie werden von solcher Bedeutung für Spiel- und Lehrmethode, dass ihre Aufstellung in Verbindung mit jenen Aufschlüssen über die Muskelthätigkeit sich zu einer ganz neuen Wissenschaft gestaltet, welche im Gegensatz zu der oben dargestellten rein anatomischen Bewegungslehre zu einer „musikalisch-physiologischen Bewegungslehre“ wird. Sie ist diejenige Wissenschaft, welche die für die Technik nothwendigen Bewegungen des Armes und der Hand zerlegt, anatomisch erklärt, klassificirt und in möglichste Uebereinstimmung mit den physiologischen Gesetzen der Anatomie bringt. Die Bewegungslehre in dieser Gestalt bildet die Grundlage der Lehrmethode für die Ausbildung des Armes und der Hand und wird somit zu einem der wichtigsten Zweige der Methodik des Klavierunterrichts überhaupt.

Schliesslich erwähne ich hier einige Werke, welche sich zum Studium der Anatomie des Armes und der Hand besonders eignen dürften, sowie einige andere dafür nothwendige Hülfsmittel.

Hyrtl, Anatomie, ohne Abbildungen, in einem Bande. Von allen Lesebüchern der Anatomie für Laien wohl am fasslichsten geschrieben. Aeltere Ausgaben sehr billig zu haben.

Hermann Meyer, Anatomie, in einem Bande, mit Abbildungen, unter denen die geometrische Darstellung der Bewegungswinkel für Musiker besonders interessant ist. Kaum alt zu haben.

Henle, Anatomie, mit ausgezeichneten Abbildungen, Knochen-, Bänder- und Muskellehre, in 3 Bänden, jeder einzeln zu haben, aber sehr theuer. Für Laien im allgemeinen zwar am wenigsten geeignet, aber durch die ausgezeichnete Behandlung der Muskellehre, namentlich der Fingermuskeln, voll der interessantesten Aufschlüsse für die Klaviertechnik.

Henke, Mechanik der Gelenke, mit Abbildungen, zu herabgesetztem Preise zu erhalten. Endlich

Charles Bell, die menschliche Hand, in einem kleinen Bande, Abbildungen leider nicht mehr zu haben. Höchst belehrend im Allgemeinen, speciell für Pianisten jedoch wenig Nutzen bringend.*)

Beim Studium aller dieser Werke macht sich das Bedürfniss fühlbar, an einem Armskelet eine Anschauung von den verschiedenen Gelenkformen zu gewinnen und die in diesen stattfindenden Bewegungen mit den am eigenen Arm vorgenommenen zu vergleichen. Solche Armskelete, deren Knochen durch Drath, Leder oder Kautschuk künstlich verbunden werden, sind wohl in allen Universitätsstädten durch Beamte der Anatomie zu beschaffen. — Für das Studium der Bänder und Muskeln existirte bisher kein anderes Hülfsmittel, als die Sektion des Armes am Leichnam. Vor kurzer Zeit ist nun aber eine Erfindung gemacht worden, welche wegen ihrer grossen Wichtigkeit für das anatomische Studium Aufsehen in medicinischen Kreisen gemacht hat und auf welche

*) Wir erwähnen hierbei noch das Werk von Dr. Karl Gustav Carus: Ueber Grund und Bedeutung der verschiedenen Formen der Hand. Erläutert durch 9 beigegebene lithographische Tafeln Abbildungen thierischer und menschlicher Hände. Stuttgart. Becher's Verlag 1846. Auch der Franzose d'Arpentigny hat ein Werk über die menschliche Hand geschrieben.
E. B.

ich an dieser Stelle auch die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise lenken möchte. Herr Wickersheimer, Präparator am anatomischen Museum in Berlin, hat nämlich nach langjährigen Versuchen eine Methode erfunden, mit deren Hülfe sich die Bänder und Muskeln am Skelet derartig konserviren lassen, dass sie bei den mit ihnen vorgenommenen Bewegungen biegsam und elastisch bleiben und dabei vollkommen geruchlos sind. Es ist hierdurch also auch den Laien, welchen jenes Hülfsmittel der Sektion verschlossen ist, möglich gemacht, die Muskellehre durch eigene Anschauung zu studiren. Ich selbst bin im Besitze einiger Präparate des Herrn W., habe sie als ganz vorzüglich erprobt und rathe dringend zu ihrer Anschaffung — um so mehr, als eine eingehendere Kenntniss der örtlichen Lagerung der Muskeln aus Lehrbüchern allein gar nicht zu gewinnen ist.

Ein Lager anatomischer Präparate aus Papier-maché führt Dr. Schaufuss in Blasewitz bei Dresden; ich fand kürzlich bei demselben aber auch einige Armskelete vor, welche für 15 Mk. pro Stück zu haben sind.

Dr. Reiters klingendes Klavier-Pedal.

Die genannte Erfindung findet seit Kurzem in den Kreisen der Musiker so vielseitig Beachtung, und wird in musikalischen Zeitschriften so vielfach besprochen, dass auch wir es für nöthig halten, unsere Leser auf dieselbe aufmerksam zu machen und unser Urtheil über dieselbe abzugeben.

Klavierpedale an sich sind eigentlich nichts neues, es lässt sich aus der älteren Literatur über Orgel- und Klavierbau nachweisen, dass dieselben schon über 100 Jahre bekannt sind. Trotz dieser langen Zeit haben sie sich doch nicht eingebürgert. In älterer Zeit mag der Haupthinderungsgrund ihrer Verbreitung wohl der gewesen sein, dass die Basstöne der damaligen Klaviere, wie überhaupt alle Töne, die man durch Saiten erzeugen konnte, ziemlich schwach waren, daher ein Klavierpedal wohl wenig Wirkung machte. Seit 30—35 Jahren haben unsere Klaviere und Flügel kräftige Basstöne, es kann also dies von da ab nicht mehr der Hinderungsgrund für die Ausbreitung der Klavierpedale gewesen sein. Betrachten wir die bis vor Reiters Erfindung bekannten Pedale genauer, so werden wir finden, woran es lag, dass dieselben keinen Anklang fanden. Die älteren Pedale waren selbstständige Pedale, d. h. sie hatten eigene Saiten, nebst Resonnanz-Boden aus Unterbau, sowie eigenes Hammerwerk, welches mit den Pedaltasten in Verbindung stand. Diese Konstruktion hat sich merkwürdig lange gehalten, — hat doch selbst in neuester Zeit ein Klavierfabrikant in Stuttgart ein Patent auf ein solches Pedal genommen. — Diese Pedale wurden unter die Instrumente gesetzt, das Saitenwerk des oben genannten Stuttgarter Pedals jedoch, welches nur für Pianinos anwendbar ist, wird an die Rückseite der Pianino's angeschraubt. Dass diese Pedale soweit ganz brauchbar sein müssen, beweist eben die lange Zeit, während welcher sich dieselben im Gebrauch erhalten haben. Jedoch haben sie ganz entschiedene Nachtheile. Der Hauptfehler ist, dass sie nicht Stimmung halten, alle Augenblicke stimmt Pedal und Klavier nicht überein. Auch ist die Klangfarbe des Pedals und Klaviers selten die gleiche, worunter die Wirkung des Pedals leidet. Zweitens ist die Mechanik ziemlich empfindlich. Drittens ist das Pedal auch beim besten Willen des Verfertigers immer theurer. Aus allen diesen Gründen hat man sich später bemüht, unselbstständige Pedale zu konstruiren, d. h. solche, die durch Herunterziehen der entsprechenden Klaviertaste das Erklingen des verlangten Tons bewirken. Sie sind unstreitig besser, wie die selbstständigen Pedale. Das Vorbild zu denselben gab die Orgel-Pedal-Koppel. Deshalb laboriren sie aber auch nach den verschiedenen Konstruktionen an den Fehlern, die die Orgel-Pedal-Koppeln haben. Es würde hier zu weit führen, wollten wir diese besprechen. Wer sich über dieselben, besonders in Bezug auf die Vollbrettmechanik informiren will, den verweisen wir auf das unten angezogene Schriftchen von Heinrich.*) —

Auch stellen sich bei denselben noch zwei andere Fehler ein, die für die Orgel keine Bedeutung haben, die aber beim Klavier sehr störend sind. Der erste ist, dass diese Pedale viel Raum beanspruchen. Beim Flügel besagt dies weniger, da unter demselben genug Platz vorhanden ist. Beim Pianino jedoch ist dies sehr misslich. Das Pianino muss unter der Klaviatur aus diesem Grunde einen Vorbau bekommen. Durch diesen Vorbau wird die Pedal-Klaviatur zu weit nach vorn gerückt und spielt sich deshalb schlecht und unbequem. Der zweite ist, dass die ganze Koppelmechanik an der betreffenden Taste hängt, also von ihr getragen werden und sich beim Manualanschlag der Taste jedesmal mit bewegen muss. Dadurch wird die Spielart träge und verliert man für das manuale Spiel die Töne von C bis d bei schnellen Passagen theilweise. Dieses ist sehr störend und ist wohl auch der Grund, dass trotz der sonstigen Vorzüge der unselbstständigen Klavierpedale sich die selbstständigen noch bis heute im Gebrauch erhalten haben.

Herr Dr. Reiter hat nun alle die Nachtheile dadurch zu umgehen gewusst, dass er die alte Koppelmechanik vollständig fallen liess und eine neue Mechanik erfand, die in gar keinem festen Zusammenhang mit den Tasten steht. Dies hat er dadurch möglich gemacht, dass er nicht den Zug, das Heruntergehen des vorderen Endes der Taste, sondern den Stoss, das Heraufgehen des hinteren Endes der Taste

*) Orgelbau-Denkschrift oder der erfahrene Orgel-Revisor von J. G. Heinrich, Königl. Musikdirector, Organist und Orgelbau-Revisor in Sorau. — Weimar 1877, Bernhard Friedrich Voigt.

benutzt hat. Seine Konstruktion ist so ungemein einfach, dass man sich, wenn man das Pedal zum ersten Male sieht, unwillkürlich sagt, so und nicht anders konnte es gemacht werden. Die ganze Mechanik besteht für jeden Ton aus weiter nichts als der Taste, einem Hebel und einem Stossstabe (Stecher), der, wenn die Taste heruntergedrückt wird, selbstverständlich in die Höhe geht und an das hintere Ende der Manual-Taste anstösst, wodurch der Ton ebenso genau klingt, als wenn die Manual-Taste vorn angeschlagen würde. Das Pedal ist leicht, sowohl an Flügel wie an Pianinos anzubringen, da die ganze Mechanik im Pedalkasten selber liegt und nur die 27 Stecher, die sehr wenig Raum einnehmen, durch das Instrument gehen.

Wir glauben, dass sich dieses Pedal einbürgern wird, zumal da sein Preis auch sehr mässig.

Dass ein Klavierpedal dem Orgelspieler von Nutzen resp. heutzutage fast unentbehrlich ist, bedarf wohl weiter keiner Begründung. Ein Jeder, der jemals nothwendig gehabt hat, auf der Orgel zu üben und nicht in der seltenen angenehmen Lage gewesen ist, eine Orgel im Hause zu besitzen, kennt die Mühe und Umstände, die es macht, um erst soweit zu kommen, überhaupt eine Orgel zur Verfügung zu haben, kennt die Plage, zu aussergewöhnlicher Zeit einen Bälgetreter zur Stelle zu schaffen, kennt die Kostspieligkeit solcher Uebestunden, ganz abgesehen von den Nachtheilen, die der Gesundheit in den meist zugigen und kalten Kirchen erwachsen.

Ueber alles dies hilft das Klavierpedal dem übenden Orgelspieler hinweg. Es ist zu jeder Zeit und an bequem gelegenem Orte brauchbar und bedarf keiner zweiten Person, um überhaupt spielbar zu sein. Es hat auch für den Orgelspieler noch einen zweiten grossen Nutzen. Es gewöhnt ihn an einen genauen und gleichmässigen Pedalanschlag, warum, werden wir gleich sehen.

Für den oberflächlichen Beobachter scheint es dasselbe zu sein, ob jemand auf einem Orgel- oder auf einem Klavierpedale übt Dem ist aber nicht so. Zwischen einem Orgelpedal und einem Klavierpedal ist ein grosser Unterschied. Sobald bei einem Orgelpedal der Ton angeschlagen wird, erklingt er und zwar stets in derjenigen Stärke, die die augenblickliche Registrirung bestimmt, ganz gleich, ob die Taste mit dem Fusse stark oder schwach angeschlagen wird. Bei guten Orgeln genügt schon die leiseste Berührung der Taste mit dem Fusse, um den Ton hervorzubringen. Nicht so beim Klavierpedal. Je nachdem die Pedaltaste mit dem Fusse angeschlagen wird, ob schwach oder stark, je nachdem ist der Ton verschieden. Leise Berührung der Taste hat gar keine Bedeutung, der Ton kommt erst dann, wenn die Taste ganz heruntergedrückt worden ist, gerade wie beim Manual-Anschlag. Das ist der Grund, warum Jemand, der auf dem Klavierpedal übt, sich einen viel gleichmässigeren und sauberen Anschlag angewöhnt, als wenn er nur auf Orgelpedalen geübt hat.

Ein fernerer Unterschied Beider ist der, dass bei dem Orgelpedal der Ton so lange in gleicher Stärke fortklingt, als die Taste durch den Fuss heruntergehalten wird. Beim Klavierpedal kommt der Ton gerade so, wie beim Anschlag der Taste, erst stark und wird immer schwächer und schwächer, bis er ganz verschwindet. Der Orgelton behält während seiner ganzen Dauer dieselbe Klangfarbe, der Klavierton nicht. In dem Maasse wie der Klavierton schwächer wird, lässt er, nachdem ganz kurze Zeit die Terz schwach neben dem Grundton zu hören war, die Quint immer deutlicher und deutlicher mitklingen, so dass zuletzt, ehe der Ton ganz erstirbt, es so klingt, als ob Grundton und Quinte zusammen angeschlagen worden wären. Die längste Dauer des Klaviertons ist, vom Anschlage an gerechnet, 32 Sekunden. Nach Verlauf dieser Zeit ist er so gut wie nicht mehr hörbar.

Nach Betrachtung dieser Unterschiede wollen wir den zweiten Theil unseres Artikels in's Auge fassen: den Nutzen, den das Klavierpedal speciell dem Klavierspieler gewährt.

Erstens giebt es ihm die Möglichkeit, Orgelsachen jeder Art auf dem Klavier auszuführen.*) Es erschliesst sich ihm durch das Pedal-Klavier, wenn derselbe nicht zu gleicher Zeit Orgelspieler war, gleichsam eine neue Welt. Er findet, sei seine Fertigkeit auf dem Klavier eine grössere oder geringere, unter den vorhandenen Orgelkompositionen immer eine Auswahl, zu der seine Technik ausreicht, und wenn es der einfache Choral ist, den er mit Pedalbegleitung spielen lernt, welche ungeahnte Schönheiten erschliessen sich ihm in dieser von ihm bisher meist gering geschätzten Art des Tonsatzes! Und wie angenehm ist es für denselben (vielleicht sogar pekuniär vortheilhaft), wenn er im Stande ist, in vorkommenden Fällen einen Organisten mit Erfolg zu vertreten.**)

Man wird hierbei vielleicht einwenden, dem Klavierspieler, der sich die Technik des Pedals mehr oder weniger zu eigen gemacht, fehlt beim Orgelspiel die Erfahrung in der Kunst des Registrirens. Dieser Einwand ist aber nicht stichhaltig; denn nicht nur kann sich ein Klavierspieler aus den vorhandenen verschiedenen Werken über die Orgel recht gut mit der Wirkung und Klangfarbe der verschiedenen Orgelstimmen, mit der Bedeutung der Fussbezeichnung, mit der Zusammensetzung und Bestimmung der gemischten Stimmen etc. bekannt machen, sondern er wird auch, wenn er sich für die Sache interessirt, an Sonn- und andern Festtagen genügend Gelegenheit finden, ein Orgelchor zu besuchen, um die Ausführung des Registrirens von Seiten des Organisten zu beobachten.

---

*) Wir wollen hier gleich dem Einwande vorbeugen, als ob das Pedal-Klavier zur Ausführung der meisten Orgelsachen darum nich ausreichend wäre, weil es kein zweites Manual hat. Ein zweites Manual ist für das Klavier nicht Bedürfniss, weil man sehr gut auf dem einen Manuale cantus firmus führen kann, nicht nur wie bei einklavierigen Orgeln durch Verdoppelung der Octaven, sondern durch stärkeren Anschlag der betreffenden Taste, wodurch die Töne genügend hervortreten.

**) Welche jämmerliche Rolle spielt nicht ein sonst guter Klavierspieler, der keine Pedaltechnik hat, wenn ihn der Zufall einmal auf die Orgelbank führt.

Zweitens existiren ja schon Kompositionen speciell für Pedal-Klavier (z. B. Schumann, Stücke für Pedal-Klavier. Liszt, Orpheus, verschiedene Nummern aus Gottschalgs Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedalflügel etc.).

Dem Klavierspieler ist also durch ein zweckmässiges Klavier-Pedal auch die Möglichkeit gegeben, diese Klavier-Kompositionen kennen zu lernen.

Drittens hat es für den Klavierspieler grossen Werth bei freier Phantasie etc., denn es entlastet die linke Hand und schafft dadurch die Möglichkeit anderweitiger Verwendung derselben. Es ermöglicht eine weitere Lage und Reichhaltigkeit der Harmonie, sowie wirksamere Stimmenführung.

Den letzten Vortheil werden auch die Klavierkomponisten bald erkennen, und es werden sich deshalb die Kompositionen für Pedal-Klaviere mehren, sobald die Klavierpedale bekannter geworden sind.

Diese Behauptung weiter auszuführen, liegt ausser dem Rahmen dieser Abhandlung, nur sei noch in Bezug auf Komposition wiederholt darauf aufmerksam gemacht, dass : das Pedal-Klavier Effekt in Vortrag und Ausdruck möglich macht, da dieselbe Pedaltaste je nach der Stärke, wie sie mit den Füssen angeschlagen wird, jede Nüance von piano bis forte giebt. gerade so wie die Manualtaste.

Die beiden Züge des Klaviers, die Aufhebung der Dämpfung und die Hammerverschiebung auf einer Saite, werden durch das Klavier-Pedal nicht unbrauchbar gemacht, sie haben für den Klavierspieler dann dieselbe Lage und Bedeutung, wie für den Orgelspieler die Crescendo, Decrescendo, sowie die Collectiv-Züge der Orgel.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 12. Oktober.

Ein elfjähriger Wunderknabe, den uns das ferne Brasilien gesendet, **Maurice Dengremont**, bezaubert gegenwärtig das Publikum unserer Stadt durch seine Leistungen als Violinvirtuose. Es ist ihm der hohe Vorzug geworden, auf der Bühne des Königl. Opernhauses auftreten zu dürfen, und bei jedesmaligem Auftreten ist das Haus bis auf den letzten Platz gefüllt. Frisch springt der in ein Phantasiekostüm gekleidete, mit der brasilianischen Verdienstmedaille geschmückte Kleine bis zur Rampe vor, frei und ungezwungen stellt er sich auf und entlockt zum Erstaunen der Zuhörer seiner grossen Geige wahre Wundertöne. Die Reinheit der Intonation, der Adel des Tones, die sichere Bogenführung, die wunderbare Technik, über welche er verfügt und die ihn die grössten Schwierigkeiten spielend überwältigen lässt, würden allein schon dem Spiel eines viel älteren Geigers das Gepräge einer gewissen Künstlerschaft verleihen. Nun zeichnet sich aber sein Spiel ausserdem noch durch Eleganz, Elan und Verve aus, und wir wählen absichtlich diese Ausdrücke der fremden Sprache, weil sie am treffendsten die Art seines Spiels und die der französischen Meister, denen er seine Ausbildung verdankt, charakterisiren. Wenn nun noch ein deutscher Meister die Grösse des Tones bilden, den Sinn für Tiefe der Auffassung und Empfindung wecken würde, wenn man ihm noch eine gründliche musikalische wie humane Bildung angedeihen liesse, so dürfte der junge D. zu einem der grössten Künstler unserer Zeit heranreifen. Wir hörten heut von ihm Spohr's zweites Konzert. Die Oktavengänge zu Ende des ersten Theils, deren Ausführung so manchem Geiger von Ruf zur Klippe geworden, an der er Schiffbruch gelitten, spielte er trotz seiner kleinen Hand glockenrein. Der letzte Satz wurde ganz im Charakter desselben, so neckisch graziös, mit so vollkommener Freiheit und Leichtigkeit vorgetragen, dass der Jubel des Publikums kein Ende nehmen wollte. Nicht so ganz gelungen war der Vortrag der Trovatore-Fantasie von Sivori. Hier war nicht alles so klar und durchsichtig wie in dem vorher Gespielten; manches in der sehr schwierigen Komposition aber gelang vorzüglich, ja erregte durch vollendete Ausführung Erstaunen und Bewunderung, z. B. das Flageolett, die Doppelgriffe und die mit springendem Bogen ausgeführten Stellen. Fräulein Marianne Brandt sang zwischen dem ersten und zweiten Violinvortrage eine Kavatine aus Donizetti's Maria de Rohan und Spanisches Lied von Eckert. Um der vollendeten Vorführung des pikanten, äusserst wirksamen Eckertschen Liedes halber — das sie auf allgemeinen Wunsch zu wiederholen die Güte hatte — sei ihr der Donizettische Flittertand verziehen, wenn auch die Ausführung bis auf einige Triller und einige unschöne Töne der tieferen Lage musterhaft zu nennen war. Herr Chordirektor Kahl zeigte sich als Begleiter am Klavier wie als Dirigent im vortheilhaftesten Lichte. Emil Breslaur.

Das Musikpädagogium des Herrn **Handwerg**, welches vor drei Jahren mit nur acht Schülern eröffnet wurde, zählt gegenwärtig über achtzig Schüler und Schülerinnen. Was dieselben in der letzten Prüfungsaufführung im Sommerschen Saale leisteten, lässt auf eine gute Lehrmethode des Instituts schliessen. Sehr befriedigt konnte man sich mit der Auswahl der vorgeführten Stücke erklären, die sämmtlich dem kindlichen Verstande und Gemüthe entsprachen. Was die 42 zum öffentlichen Spiele zugelassenen Schüler vortrugen, entsprach ihrer Auffassungskraft und ihrer technischen Fertigkeit. Von Aengstlichkeit war wenig zu bemerken, denn jeder Schüler fühlte sich seiner Aufgabe gewachsen. Wäre das aber auch der Fall gewesen, wenn grossklingende Virtuosenstücke auf dem Programm geglänzt und nachher, in jämmerlicher Weise abgeleiert, den Zuhörer gelangweilt hätten? — Wie wohlthuend sämmtliche Vorträge auf das Publikum wirkten und wie sehr dasselbe sich an den Leistungen erfreute, ist wohl von Niemand unbemerkt geblieben. Jeder Schüler spielte Sachen, die er mit

Leichtigkeit überwand und vollkommen verstand. Der grosse Fehler unserer Zeit, sich an Sachen heranzuwagen, für welche in keiner Weise das Zeug vorhanden ist, war streng vermieden. Effektvolle Ensemblesätze, bei denen Fachmänner die Hauptpartie spielen und die Eltern über die Leistungen der Schüler getäuscht werden, kamen nicht zur Ausführung. Der Eigendünkel und die Aufgeblasenheit fanden keine Nahrung. Was das Programm als bescheidene Leistungen versprach, gestaltete sich durch die Ausführung zu grossen Leistungen. Wenn in ähnlicher Weise von allen Musik-Instituten verfahren würde, so würde es bald ganz anders mit dem Klavierspiel in der Welt aussehen. Nur wo Vernunft und Einsicht bei der musikalischen Erziehung die Leitung führt, kann von wahren Erfolgen die Rede sein.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. M. Georges Becker, der gelehrte Musikschriftsteller, hat soeben in Genf (beim Verleger Georg) in einer reizenden kleinen Ausgabe in 12° das Libretto zu Pygmalion von J. J. Rousseau herausgegeben, das nach der sehr seltenen Ausgabe von Kurzböck (Wien 1772) mit einigen einleitenden Noten abgedruckt wurde. Dieses Libretto bietet eine merkwürdige Art der ersten Versuche der Programm-Musik, welche heute so in Blüthe steht. Es besteht aus einer einfachen Scene: der Monolog Pygmalion's vor der Statue der Galathea und ihre Verwandlung in ein lebendes Wesen. Rousseau hat neben jeder Redeperiode die Empfindung bezeichnet, in welcher die Stücke der instrumentalen Musik, welche sie begleiten sollen, aufgefasst werden müssen, er hat ihre Dauer und bisweilen sogar die Zahl der Noten, der Akkorde und der Bogenstriche, welche er für nöthig erachtet, angegeben. Er scheint nicht selbst die ganze Musik zu Pygmalion komponirt zu haben; man kennt davon nur zwei von ihm selbst geschriebene Stücke. Jene, welche man zum ersten Mal in Wien darstellte, war von Fr. Aspelmeyer (1772); in Paris wurde die lyrische Scene mit der Musik von Coignet im Jahre 1775 aufgeführt und blieb einige Jahre auf dem Repertoir.

— In der Generalversammlung des Tonkünstlervereins am 5. d. M. ist der bisherige Vorstand zum Theil einstimmig, zum Theil mit an Einstimmigkeit grenzender Majorität wiedergewählt worden; er besteht aus den Herren: Prof. Dr. Alsleben, Hermann Schäffer, Correpetitor der Kgl. Oper, Justizrath Haertel, Oskar Eichberg, Richard Eichberg, J. C. Quandt I., C. Lutz, C. Schulze und R. Dobritzsch.

— Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M., welche die Unterstützung musikalischer Talente zum Zwecke ihrer Ausbildung in der Kompositionslehre bezielt, beabsichtigt, ein Stipendium zu vergeben. Bezüglich desselben sind folgende Bestimmungen massgebend: 1) Jünglinge aus allen Ländern, in welchen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, vorausgesetzt, dass sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musikalische Befähigung nachweisen. 2) Erscheinen die desfalls vorgelegten Zeugnisse genügend, so wird dem Bewerber die Komposition eines vom Ausschuss der Stiftung bestimmten Liedes, sowie eines Instrumental-Quartettsatzes aufgegeben. 3) Ueber die eingelieferten Arbeiten haben drei Musiker von anerkannter Autorität als Preisrichter zu erkennen. 4) Der erwählte Stipendiat wird nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Kompositionslehre zum Unterricht überwiesen. — Diejenigen, welche sich um das Stipendium bewerben wollen, haben sich in frankirten Zuschriften, welche eine gedrängte Darstellung des seitherigen Lebens- und Bildungsganges enthalten und unter Vorlegung der erforderlichen Zeugnisse bei dem Vorsitzenden des Verwaltungs-Ausschusses der Mozart-Stiftung, Herrn Appellationsgerichtsrath Dr. Eckhard in Frankfurt a. M., bis zum 10. November d. J. zu melden.

— Der Kapellmeister Georg Goltermann am Stadt-Theater zu Frankfurt a. M. empfing die Herzogl. Sachsen-coburg-gothaische Verdienst-Medaille für Kunst und Wissenschaft, Professor Dr. Wilh. Volkmar, Musiklehrer und erster Seminarlehrer zu Homberg den Rothen Adler-Orden IV. Klasse.

— Eine Verfügung des Kultusministers weist die Provinzial-Schulkollegien an, dem Ueberhandnehmen der Dispensationen vom Musikunterricht bei den Lehrerseminaren entgegenzutreten. Wenn diesem Verfahren, welches in den bestehenden Bestimmungen keine Begründung finde, nicht Einhalt gethan werde, so sei nicht nur ein Rückgang in der Lehrerbildung unvermeidlich, sondern es werde auch die Volksbildung geschädigt werden. Es komme hinzu, dass die Seminare durch die Ausbildung einer grossen Zahl von Organisten auch der Kirche Handreichung geleistet hätten. Es liege kein Grund vor, diesen Dienst zu versagen.

— Seitdem Herr Professor Haupt im Jahre 1869 die Leitung des Königl. Kircheninstituts übernommen, haben 80 in demselben gebildete Schüler Anstellungen als Organisten, Kantoren und Seminarmusiklehrer gefunden, die in ihren Wirkungskreisen mit grossem Erfolg zur Hebung des Musikunterrichts und Veredlung des Gottesdienstes wie zur Förderung musikalischer Interessen überhaupt, beigetragen haben. Als einer der ersten durch Herrn Prof. Haupt im genannten Institut gebildeten Schüler ist der als Orgelvirtuose rühmlichst bekannte Herr Otto Dienel zu nennen, der vor Kurzem an Prof. Erk's Stelle zum Seminarmusiklehrer am Berliner Lehrer-Seminar ernannt wurde. Der jüngste der Schüler, Herr Thomas, erhielt die durch den Tod des Domorganisten Tietz erledigte Stelle als Organist in Hildesheim.

— Das musikalische Wochenblatt macht folgenden beherzigenswerthen Vorschlag: Bei Beginn der Konzertsaison erscheint es nicht überflüssig, nochmals an eine Angelegenheit zu erinnern, die vorigen Sommer in diesem Blatte angeregt wurde, nämlich den Vor-

schlag, auf den Konzertprogrammen gleichzeitig die Verlagsfirmen der betr. Musikwerke mit aufzuführen. Durch diese geringfügige, kaum die Druckkosten erhöhende Mühe würde, meinten wir damals, sicherlich mancher Komposition die Bahn in weitere Kreise geebnet, während im jetzigen Geleise mancher Konzertbesucher, namentlich der in und aus kleineren, betr. der Auskunftertheilung durch den ansässigen Buch- oder Musikalienhändler, nur selten gut bestellten Städten und Orten, sich umsonst bemüht, die Bezugsquelle für diese oder jene Komposition, die ihm gefallen hat und wünschenswerth erscheint, zu erfahren.

— Nachstehende Anzeige, welche gewiss ein allgemeines Interesse beanspruchen dürfte, findet sich in der „M. Ztg.“:

Neue Musikschule für Kinder nach bewährter Methode.

1) Klavierspiel auf gebräuchlichen und chromatischen Klavieren (Dreiklassen-System). In jeder Stunde 12 Schüler, so dass auf die Ausbildung des Einzelnen genau 5 Minuten kommen. Alle Stücke werden zur Stärkung des Taktgefühls mit Contrebass oder Posaune begleitet. 2) Gesang nach Garcia's Methode mit Kehlkopfspiegel. 3) Harmonielehre nach Türk und Wagner. Uebungen in der freien Phantasie. Sonntags: Zusammenspiel der Geübteren auf 12 Pianinos. 3) Musikgeschichte, Aesthetik und Kritik. — Anmeldungen und 3 Mark Antrittsgeld in der H'schen Handlung. Anfang: 1. Oktober.

Constanz. Nachdem Frl. Virginie Maercker durch ihre Vorträge auf dem Klavier sich in Homburg v. d. H., in Darmstadt und Baden-Baden vielen Beifall erworben hatte, folgte sie gestern einer Einladung des Prinzen und der Prinzessin von Baden nach Schloss Kirchberg und brachte auch dort die Vorzüge der Schule des Professor Kullak, ihres Lehrers, in Kraft und Reinheit des Anschlages in anerkennenswerther Weise zur Geltung.

Darmstadt. Mit durchgreifendem Erfolg gelangte jüngst an der grossherzogl. Hofbühne das von J. G. Thomas komponirte Melodrama „der Taucher“ zur Aufführung. Das Orchester, unter der umsichtigen wie kunstverständigen Leitung des neuengagirten Kapellmeisters Hrn. de Haan, war tadellos. Der Oberregisseur Hr. Wünzer sprach Schillers Dichtung und wurde vom Publikum mit Beifall überschüttet und hervorgerufen. Mag nun das Melodrama als Gattung auch ein überwundener Standpunkt sein; wenn eine gute und ausdrucksvolle Musik ihm zur Seite steht, wird und muss es belohnende Anerkennung finden. Das war unbestritten hier der Fall und können Komponist, Sprecher und Dirigent gemeinsam sich in die Ehre der schön errungenen Wirkung theilen.

— Zur Erstrebung höherer Kunstziele ist die seit 27 Jahren bestehende, ehrenvoll anerkannte und erfolgreich wirkende hiesige Musikschule von ihrem Dirigenten Ph. Schmitt zu einer „Akademie der Tonkunst“ umgestaltet worden. Für ähnliche Zwecke hat der Pianist Wallenstein aus Frankfurt a. M. ein Konservatorium errichtet.

Frankfurt a. M. Am 25 September 11 Uhr fand die feierliche Eröffnung des Dr. Hoch'schen Konservatoriums (im Saalhofe) statt. Es hatten sich Mitglieder der Administration und der Behörden, die angemeldeten Zöglinge und andere Gäste in grosser Zahl eingefunden. Die Eröffnungsrede hielt Herr Oberbürgermeister Dr. von Mumm. Redner gedachte zuförderst des edlen Stifters, dessen einziger Wunsch während seines Lebens es gewesen sei, unserer Stadt eine würdige Lehrstätte für Musik zu verschaffen; skizzirte dann in kurzen, aber markirten Umrissen, die Lebensbahn des weil. Senators Dr. Hoch. Nachdem er darauf auf die schwierige Aufgabe hingewiesen, welche in der Wahl von geeigneten Lehrkräften gelegen und welche im Hinblick auf die erzielten Resultate als wohlgelungen bezeichnet werden müssten, schloss Redner: So möge denn das Dr. Hoch'sche Konservatorium, getragen von unseren besten Wünschen und begleitet von dem Wohlwollen der Behörden und dem lebendigen Interesse unserer gesammten Bürger- und Einwohnerschaft seine Wirksamkeit entfalten! Möge es alle Zeit der hohen Ziele sich bewusst bleiben, deren Erreichung ihm zur Aufgabe gesetzt ist! Und möge es in stetigem Wachsthum und fröhlichem Gedeihen seinen Beruf erfüllen im Sinn und Geist des Stifters, zum Segen der Kunst und zur Ehre der Vaterstadt! — Diesen, mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Worten des Vorsitzenden der Administration folgte eine Ansprache des Herrn Direktors Joachim Raff. Er erklärt darin das Wort Konservatorium als eine Anstalt zur „Erhaltung“ derjenigen Elemente, welche die gute Wiedergabe eines musikalischen Kunstwerks sichern, der Technik und des Styls, und gab einen kurzen Abriss der Geschichte der Musik. Die Aufgabe der Konservatorien sei nicht allein, das Vorhandene und Vergangene kennen zu lernen, sondern auch das Er- und Bekannte zu befruchten, eher der Zeit voranzugehen als zurückzubleiben. Hiernach begann die musikalische Feier: 1) Trio für Piano, Violine und Cello von Beethoven, vorgetragen von Josef Rubinstein, Hugo Heermann und Bernhard Cossmann; 2) Lieder von Schubert, vorgetragen von Professor Stockhausen; 3) Sonate für 2 Klaviere von Mozart, vorgetragen von Carl Fälten und Anton Urspruch, sämmtlich Lehrer der Anstalt.

Hamburg. Das Jubelfest des 50jährigen Bestehens der Philharmonischen Gesellschaft in Hamburg wurde gestern und heute unter grosser Betheiligung der einstigen Mitglieder der Gesellschaft, wie vieler Künstler von nah und fern festlich begangen. Der Kultusminister Dr. Falk liess dem langjährigen Leiter der Konzerte, Herrn v. Bernuth, die Ernennung zum „Professor der Musik“ überreichen.

Mailand. Für Prof. Lamperti, der in den Ruhestand tritt, ist der ehemaligen Sängerin Pauline Vaneri-Filippi die Professur für den Gesangsunterricht am Konservatorium übertragen worden.

Bücher und Musikalien.

Aus dem Verlage von E. W. Fritzsch liegen uns zur Besprechung folgende Werke für Pianoforte vor:
Paul Lacombe, Fünf Albumblätter op. 23.
Jos. Rheinberger, Waldmährchen op. 8.
do. Präludien in Etudenform op. 14.
do. Toccatina op. 19.
Victor Sieg, Impromptus, Tarentelle, Caprice-Valse op. 1, 2, 3.
Ferd. Thieriot, Sechs Phantasiestücke op. 22.
G. Ad. Thomas, Sechs leicht ausführbare Fugen von Händel mit Vortragsbezeichnung und Fingersatz versehen.
Alexander Winterberger, Scherzo und Trauermarsch, op. 70.

Die Albumblätter von Lacombe sind charakter- und stimmungsvoll; leider hat sich aber der Komponist so sehr der natürlichen Melodik und Harmonik entwöhnt, dass diese kleinen Stücke förmliche Extrakte von verzwickten Wendungen und übelklingenden Tonkombinationen darbieten. Im Interesse der Kunst, deren eigenstes Wesen wir von einer Schaar zeitgenössischer Komponisten täglich mehr verkannt, deren einfachste, auch auf zwingender Logik beruhende Gesetze wir täglich mehr ignorirt sehen, muss gegen einen solchen Unfug, wie er in den vorliegenden Albumblättern mit Dissonanzen jeder Art getrieben wird, energisch protestirt werden. Möge der Autor, dessen Begabung trotz des Wustes seiner Töne doch noch erkennbar bleibt, durch das Studium unserer Meister sich zur Natur zurückleiten lassen.

Rheinberger giebt mit seinen „Waldmärchen" ein phantasievolles, frisches, wohlklingendes, nur zum Schluss etwas mattes Stück, welches — ein nicht zu unterschätzender Vorzug — auch bequem auszuführen ist, der Empfehlung also durchaus werth erscheint. Ein Gleiches gilt von seinen der königlichen Musikschule in München gewidmeten Präludien in Etudenform (die ebenso gut, vielleicht noch besser: Etuden in Präludienform hätten genannt werden können), kurzen, stets zwei Seiten einnehmenden, charakteristischen Tonstücken, welche, bei aller Rücksicht auf künstlerische Gestaltung, stets einem gewissen besondern Zweige der Technik dienen, und beim Unterrichte vorgerückter Spieler, vielleicht anstatt der Moscheles'schen Studien, mit Nutzen nicht nur für die Finger, sondern auch für den musikalischen Sinn gebraucht werden dürften. Die Toccatina desselben Autors ist eine nicht bedeutsame, aber immerhin gefällige, natürlich fliessende, im Verlauf wirksam gesteigerte Komposition, die mit Feuer ausgeführt, im Konzert die geeignete Stelle finden mag. — Die Klavierstücke von Victor Sieg, op. 1, 2 und 3, zeichnen sich sämmtlich durch Fluss, Wohlklang und Spielbarkeit aus: an Stimmungstiefe übertreffen die Impromptus op. 1, die beiden andern Opera. — Ferd. Thieriot giebt mit seinen sechs Phantasiestücken abgerundete, nicht originale aber charaktervolle präludienartige Kompositionen, leider ist ihre Wirkung in Folge des Mangels an thematischer Arbeit und des fast ausnahmslosen Aufbaus der Sätze der Perioden aus je zwei sich entsprechenden Takten meist monoton. — Eine dankenswerthe Arbeit ist die zu instructiven Zwecken mit Vortragsbezeichnung und Fingersatz versehene Ausgabe von sechs leicht ausführbaren Fugen von Händel von G. Ad. Thomas. Diese Händelschen Fugen mit ihren klaren Stimmeintritten sind vorzüglich dazu geeignet, den Spieler in das polyphone Spiel einzuführen. — Scherzo und Trauermarsch von Alex. Winterberger konnte uns keine Sympathie abgewinnen. Schon die Zusammenstellung frappirt. Nun beginnen zwar beide Stücke mit demselben Motiv; aber das ist allein nicht im Stande, eine Einheit herzustellen. Ausserdem enthält das Scherzo, welches übrigens mit sehr fliessender thematischer Arbeit ausgestattet ist, manche, hart an das Triviale streifende Weisen, welche zur Einleitung in einen Trauermarsch schlecht passen. Der Uebergang vom zweiten Theile des Marsches in die Wiederholung des ersten ist gewaltsam und, nach den Proben, die der Komponist im Scherzo von seinem Können giebt, von befremdendem Ungeschick.

Von vierhändiger Klaviermusik bietet der Verlag von E. W. Fritzch:
Carl Stör, Zwei Klavierstücke, No. 1. Walzer. No. 2. Marsch, und
G. H. Witte, Sonatine (C-dur) op. 8,
von welchen Kompositionen die ersteren schon vorgerückteren Spielern zur Unterhaltung, die Sonatine weniger geübten als zugleich instructiv und anregend empfohlen werden können. — Der genannte Verlag bringt ferner:
Edward Grieg, Konzert für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters op. 16, Partitur.
August Winding, Konzert (A-moll) für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters op. 16. Pianofortestimme allein.

Das Konzert von Grieg gehört zu den besten, die in der Neuzeit geschrieben worden; Reiz der Melodie, interessante und dabei verständliche Harmonie (eine Stelle der Einleitung des zweiten Satzes ausgenommen), Klarheit der Form, wirkungsvoller Klaviersatz, durchsichtige Behandlung des stets sich unterordnenden, nie nach sogenannten symphonischen Gebahren ehrgeizigen Orchesters — und was resultirt schliesslich aus diesem das Wesen des „Konzerts" vollständig auflösenden, weder dem Spieler noch dem Orchester Ruhe zur Entwicklung und Geltendmachung ihres Charakters lassenden symphonischen Ehrgeiz als ein Niemanden befriedigendes Zwittergeschöpf? — sind seine Vorzüge. Es ist längst erschienen und oft gespielt worden, bedarf daher unserer Empfehlung nicht.

Das Konzert von Winding (Gade gewidmet) theilt mit dem vorigen die Vorzüge betreffs der Klarheit der Form und Verständlichkeit der Harmonie, erreicht es aber nicht im entferntesten, weder in Bezug auf seinen Inhalt, welchem alle Tiefe und Wärme, noch in Bezug auf seine Ausdrucksmittel, welchen Alles fehlt, was Interesse erwecken könnte.

A. H.

Meinungs-Austausch.

Der geehrte Herr Franz Heinrich möge hiermit Folgendes auf seine „abweichende Ansicht" in No. 19 über meinen Artikel „Bearbeitet" in No. 15 freundlichst entgegennehmen.

Die grammatische Auseinandersetzung vom Verbum „arbeiten" glaube ich übergehen zu dürfen, denn ich kann nicht finden, dass ich das Wort in einem ungehörigen Sinne gebraucht hätte. Nur das Eine habe ich hier zu bemerken, nämlich, dass der Begriff Ihres Satzes — „Arbeiten aber nennt man nicht nur das Schaffen von etwas Neuem oder Verbessertem, sondern auch überhaupt jede Handlung, Thätigkeit, welche eine Sache oder Idee in veränderter Form bringt, um in dieser einem nützlichen Zweck zu dienen" — wohl an und für sich ganz richtig, aber für diesen Fall zu allgemein und daher nicht ganz zutreffend ist. Denn es fragt sich, ob wirklich der Zweck, dem das betreffende Original in seiner veränderten Gestalt dienen soll, ein nützlicher ist. Ich glaube nicht, dass R. Wagner sich damit einverstanden erklären wird, wenn man aus seinem „Tannhäuser" etwas für Zither verarbeiten wollte, obschon die Freunde dieses lustigen Instruments etwas sehr Nützliches für ihren Zweck darin finden würden. Sind diese aber kompetente Richter?

Was nun meinen angewandten Vergleich zwischen Musik und Malerei betrifft, so hat er allerdings, wie jeder andere, seine zwei Seiten, und ich nahm diejenige für mich in Anspruch, die mir helfen sollte, klar zu stellen, wie unsicher das musikalische Urtheil der Musikfreunde ist, den Gemäldeliebhabern gegenüber und dass unter dem Deckmantel dieser Unsicherheit des Erkennens ein grosser Wucher mit dem getrieben wird, was „nützlich" durchaus nicht sein kann. Die Ursache davon ist: die Musik ist eine durchaus ideale Kunst, da ihre Ausdrucksmittel nicht von sichtbaren oder handgreiflichen Gegenständen herrühren, wie es bei der Malerei der Fall ist, sondern lediglich allein der Fantasie des schaffenden Künstlers angehören. Deshalb ist es leichter bei einem Gemälde zu erkennen, ob es entstellt ist, da man es mit der Natur vergleichen kann, als bei dem Musikwerke, das in die Hände eines „Bearbeiters" gefallen ist. Deshalb, meine ich, wird auch eine derartige „Bearbeitung" eines Gemäldes sofort verurtheilt. Hier sei zugleich daran erinnert, wie seiner Zeit etwas „Vandalismus" modern war, indem Musiker, wie: Clasing, Riem, Mosel, Lindpaintner u. A. Original-Partituren einiger Oratorien von Händel durch „bessere, zeitgemässere" Instrumentation — mit etwas mehr Blech, worin sie einander an Effekt zu überarbeiten suchten — „verarbeitet" haben. Selbst Mozart, der im Messias von Händel nur hie und da einige Holzblasinstrumente mit grösster Diskretion hinzufügte, wie man etwa noch einige Blümchen zu den vorhandenen einstreut, hat sich dadurch vielfachen Tadel von Autoritäten zugezogen. Wie R. Schumann, der gewiss nicht zu den Puristen gehört, über die Bearbeitung des Lutherschen Chorals „Ein feste Burg" in der Oper „Die Hugenotten" von Meyerbeer denkt, lese man in seinen Schriften nach, und man wird finden, dass es eine eigenthümliche Bewandtniss mit dem Urtheil über Musik hat. Aber alle diese Verirrungen haben ihr Publikum, weil eben das Ideale dieser Kunst sich auch nur an die ideale Empfindung des Zuhörers wenden kann. Die Beschaffenheit des idealen Empfindens ist aber bekanntlich sehr ungleich, folglich auch das Urtheil über Musik; aber wie gesagt, es kommt hierbei darauf an, wem als dem Kompetenteren der Vorzug gebührt. Was die Umgestaltung eines Dramas zu einem Romane oder umgekehrt betrifft, so ist noch selten etwas künstlerisch Befriedigendes dabei herausgekommen. Die verschiedenen „Blätter für Literatur" erzählen manches derartige Beispiel. Die gewandten und spekulativen französischen Autoren von Romanen, die ihre Erzeugnisse, wenn sie sich in der vorhandenen Form abgelebt hatten, selbst ins Dramatische für die Bühne überarbeiteten, haben wohl zuweilen einen pekuniären, aber nie einen künstlerischen Erfolg damit gehabt. Ganz dasselbe findet auf musikalischem Gebiete statt, gleichviel ob eine Sinfonie oder die Musik einer Oper für die „Hausmusik" oder umgekehrt, bearbeitet wird, nur mit dem Unterschiede, dass der Zuhörer bei dem Drama seinen Verstand mit zu Rathe ziehen kann, bei der Musik aber nur auf „Empfindungen, Ahnungen" angewiesen ist, die dann schliesslich allerlei Kindliches als „Urtheil" laut werden lassen, welches dem wirklich Kunstverständigen wie Scherz klingt, aber doch als völliger Ernst ausgegeben wird. — Eine Broschüre: „Das musikalische Urtheil etc." von Dr W. Langhans, sei hiermit angelegentlichst empfohlen. — In meinem Aufsatz habe ich auch nicht das „Bearbeiten" oder „Uebertragen" von Musik-Stücken als unzulässig hingestellt, sondern nur bemerkt, dass „die Spekulation darin eine Geschäftsquelle sucht", grosse Meisterwerke in kleine Verhältnisse zu schrauben und dass dieses Verfahren, einen grossen schöpferischen Gedanken für diese Verhältnisse zu „bearbeiten", für mein Gefühl etwas Ungehöriges hat und ich es dem grossen Manne gegenüber für schicklicher fände, wenn das Verfahren „übertragen" genannt würde.

Karl Witting.

Antworten.

Herrn **L. Sch.** in **D.** Uns interessirt weniger, was sein wird, sondern mehr das, was gewesen ist und auch von diesem nur das Neue und Hervorragende.

Herrn **Sladen** in **Boston.** Ein Choralbuch, wie Sie es wünschen, hat Professor Haupt herausgegeben. Es erschien im Schlesingerschen Verlag hier und kostet 2 Mk. 50 Pf.

Herrn Prof. **Poznanski** in **Jacksonville, Illinois.** Wir haben den Prospekt der „Female Academy" mit Interesse gelesen. Das Institut scheint ja vorzüglich organisirt zu sein.

Herrn **R.** in **Falkenberg, Oberschlesien.** In der That sehr anschaulich. Kommt in die nächste Nummer.

Fräulein **H. E.** in **Altena.** Wenn in einer Klavierschule keine Sprünge vorkommen — und die von Hennes zeichnet sich durch streng stufenweisen Gang aus — so ist es nicht erforderlich, noch andere Sachen (Etüden oder Stücke) dazwischen spielen zu lassen.

Fräulein **Marie Ehmer** in **Memel.** Verbindlichsten Dank.

Druckfehlerberichtigung.

In Louis Köhlers Aufsatz: „Zur Elementar-Musiklehre in der Harmonie" bitten wir folgende Druckfehler zu verbessern: In No. 16, S. 190, erste Spalte, Zeile 10 v. o. lies Tasten statt Takten, Zeile 6 v. u. fehlt in H resp. Ces das e von H- und fes von Ces-dur. In No. 17, S. 202, erste Spalte, steht im ersten Notenbeispiel als tiefster Ton des G-dur Akkordes e, es soll g heissen. In No. 18, S. 214, erste Spalte, Zeile 20 v. o. liess Septime statt Sextime.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 21. **Berlin, 1. November** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Wie übt man am Klavier?

Betrachtungen und Rathschläge.

Von **H. Ehrlich.***)

Diese Schrift bezweckt durchaus nicht eine neue Methode des Klavierspiels im Allgemeinen aufzustellen, überhaupt irgend eine Methode zu beseitigen oder einer solchen entgegenzutreten — sie will vielmehr nur einen Zusatz zu allen Methoden bilden und die Aufmerksamkeit der unbefangenen Fachmänner auf eine Art des **Uebens, nicht des Ausführens,** leiten, die bisher noch nicht versucht worden ist und mit welcher der Verfasser an sich selbst und an seinen Schülern die besten Erfolge erzielt hat. Sie bietet allerdings zu Anfang einige Schwierigkeiten, aber sie giebt auch binnen kurzer Zeit das sicherste Mittel zur Selbstüberwachung der Hand- und Gelenk-Haltung und zu deren sicheren Regulirung in den verschiedensten Lagen und Stellungen beim Legato, Staccato in Octaven und Doppelgriff-Trillern, sowie zur Bildung des richtigen Fingersatzes, der eben nur durch die richtige Haltung der Hand zu erzielen ist; gerade in dieser letztbezeichneten Richtung, in der Selbstbildung des Fingersatzes, hat der Verfasser bei seinen Schülern manchmal überraschende Resultate erzielt.

Jeder Lehrer, jeder Lernende hat die Erfahrung erprobt, wie schwer es ist, die Haltung der Finger, der Hand und des Handgelenkes und der Arme derart zu regeln, dass jedes dieser Organe von dem anderen unabhängig thätig wirke. Oft jahrelange Uebung der Lernenden, unausgesetzte Aufmerksamkeit des Lehrers sind nothwendig, um das Ziel zu erreichen. Allerlei Maschinen, Geräthe, Handleiter u. s. w. sind erfunden worden, welche jene Regelung in der Handhaltung befördern sollen. Sie mögen gewiss manchen Vortheil bieten, aber in ihrem Gebrauche liegt doch auch die Gefahr, dass der Lernende sich zu sehr an das Geräthe gewöhnt und nach der Entfernung desselben einer langen Zeit bedarf, bevor er selbstständig ausführen kann, was ihm mit dem Handleiter oder dergl. leicht war. Diese Selbstständigkeit gleich vom Anfange des Uebens ohne alle Beihülfe eines Geräthes zu gründen, hat sich der Verfasser zur Aufgabe gestellt. Die Methode des Uebens, welche er hier darstellt, verhindert jede falsche Stellung der Finger, besonders aber des Handgelenkes und jede störende Bewegung der Arme von vornherein. Dieselbe ist schon beim Anfänger anwendbar — selbstverständlich mit grosser Vorsicht und in geringem Maasse; bei dem Vorgerückten (nach 1½ oder 2jährigem Unterricht) mit voller Sicherheit und Konsequenz. Doch immer, selbst bei weit Vorgeschrittenen, muss das richtige Maass strenge eingehalten und dem Lernenden für das Selbst-Ueben vorgeschrieben werden.

Indem der Verfasser diese Methode den

*) Der geehrte Herr Verfasser möge uns verzeihen, wenn wir eine kleine Indiskretion begehen, indem wir unsere Leser auf eine angenehme Enttäuschung vorbereiten, die nämlich, dass sein Artikel, über dessen Werth unter unsern Lesern wohl nur eine Stimme sein dürfte, viel mehr enthält, als der Titel besagt.
E. B.

Fachmännern, Lehrern und Lernenden mittheilt, muss er auf das Entschiedenste betonen und wird es öfters wiederholen: Es handelt sich durchaus nicht um eine maassgebende Lehr-Norm an sich, sondern um eine wichtige Beigabe beim Ueben, welche sich zum allgemeinen Studium selbst verhält, wie die Gymnastik (das Turnen) zu den gewöhnlichen Bewegungen des täglichen Lebens. Diese lehrt nicht gehen, nicht sich verbeugen oder tanzen und sich in Gesellschaft mit Anstand, Ruhe und Anmuth bewegen; sie verleiht nicht dem Gesicht, den Mienen besonderen Ausdruck; aber sie entwickelt doch jeden einzelnen Muskel des Körpers in dem Maasse, dass vollständige Gleichmässigkeit, vollständiges Zusammenwirken der einzelnen Kräfte hergestellt werden, dass der Turner vieles mit Leichtigkeit überwindet, was selbst dem Kräftigen, aber Ungeübten, nur schwer, manchmal gar nicht gelingt. Die hier vorgelegte Methode bietet überdies noch die Aehnlichkeit mit der Gymnastik, dass sie nur bei mässigem Gebrauche und langsamer Bewegung von wahrem Nutzen ist. Denn die Gymnastik entwickelt und stärkt die Muskeln, kräftigt die Gesundheit und verleiht grosse Sicherheit in allen Bewegungen; sobald jedoch ihre Ausübung ein richtiges gewisses Maass überschreitet, führt sie Ermattung und Erschlaffung herbei, und zwingt manchmal den Turner, jede weitere Uebung aufzugeben. Die von mir angedeutete Methode, verbunden mit dem Studium der „Täglichen Studien“ Tausig-Ehrlich kräftigt Finger und Handgelenk in stärkstem Maasse, aber man darf nicht mehr als 5—8 Minuten im Anfange, später etwa 10—15, vielleicht 3 Mal am Tage in dieser Weise exerciren; sonst tritt, besonders zu Anfang, so lange die Hände und Finger nicht an die Methode gewöhnt sind, eine Ermüdung ein, welche sogar den Lernenden auf eine Zeit lang vom Klavierspiel fernhalten kann!

Der Verfasser hat um seiner Selbstbelehrung willen, d. h. um die Ursachen der eigenthümlichen Wirkung seiner Methode — der grossen Anstrengung im Anfange, des sichern Erfolges nach kurzer Zeit — physiologisch kennen zu lernen, sich an den Herrn Professor Kronecker, Vorsteher einer physiologischen Abtheilung an der Königlichen Universität, und Herrn Dr. Remak, Privatdocenten an der Universität, welchem besonders die Einzelwirkungen jeder Muskel durch Anwendung elektrischer Reize bekannt sind, mit der Bitte um einige Angaben gewendet. Sie haben ihn gütigst dahin belehrt, dass die Muskelbewegungen der Arme, des Handgelenkes und der Finger (wie alle Gelenkbewegungen) ganz ungemein kombinirt sind. Herr Dr. Remak hat dem Verfasser dargelegt, wie jede Bewegung eines Gelenkes von dem zweckmässigen Zusammenwirken mehrerer Muskeln und zwar in der Weise bedingt ist, dass nicht blos die Bewegung, welche äusserlich als die beabsichtigte erscheint, vor sich geht, sondern (im inneren Bau der Muskeln) auch solche Bewegungen, welche eine der äusserlich erscheinenden entgegengesetzte Richtung nehmen. So z. B. wenn der Klavierspieler den Finger nur zum Anschlage hebt, kommt nicht blos der Muskel in Thätigkeit, welcher das der Hand nächst gelegene Fingerglied streckt, sondern auch eine Reihe anderer Muskeln, welche zum Theil in entgegengesetzter Richtung wirken. Eine auch nur oberflächliche namentliche Anführung und Beschreibung aller der Muskeln, welche beim Klavierspiel zusammenwirken, würde eine sehr weitläufige, den Zweck dieser Schrift durchaus nicht fördernde sein.*)

Der Verfasser wird sich also auf den Rath der hochgeehrten genannten Herren auf die Erklärung beschränken, warum **die** Haltung des Oberarmes, welche seine Methode vorschreibt, eine so entschieden und nützlich wirkende ist.

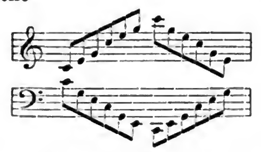
Der Oberarm ist beim Klavierspiele insofern in Thätigkeit, als er den Ellenbogen in der Stellung erhält. Aber die bestimmte und sichere Regelung der Stellung des Ellenbogens und des Unterarms ist durchaus nicht aus dem blossen Willen des Klavierspielers hervorgehend, sondern eine Folge langer Gewöhnung, Uebung und grosser Aufmerksamkeit des Lehrers wie des Lernenden.

Die freie Haltung des Oberarmes, wie sie — und beziehungsweise mit vollem Rechte — dem Klavierspieler vorgeschrieben wird, ist besonders in den ersten Jahren des Lernens, öfters mehr ein Hinderniss für die richtige Haltung der Finger, der Hand und des Handgelenkes, weil bei dieser freien Haltung des Oberarmes eine schiefe Stellung des Unterarmes, eine unrichtige Haltung der Hand, und ganz ungleiche Hebung und Senkung des Handgelenkes sehr leicht vorkommt, ohne dass der Lernende diese Fehler bemerkt. Das Alles ist aber geradezu unmöglich, wenn der Oberarm **während des Uebens** auf eine kurze Zeit so zu sagen der freien Bewegung beraubt und zu einer unwandelbaren Haltung gezwungen wird. Durch die, einem Theile der Oberarm-Muskeln auferlegte Zusammenziehung wird die Bewegung der ebenfalls am Oberarm gelegenen Beugungsmuskeln zum grossen Theil verhindert, und der Spielende ist gezwungen, die Beugebewegungen des Ellenbogens aufzugeben, und nur das Handgelenk oder die Finger — je nach der Nothwendigkeit — zu bewegen. Dass die Thätigkeit des Oberarmes ziemlich lange beschränkt bleiben kann, wird

---

*) Wer sich ganz besonders dafür interessirt, der wird in Prof. H. Meyer's Lehrbuch der Anatomie S. 105—109 und 226—248 Ausführliches finden.

dem Spieler am besten einleuchten, wenn er die Oberarme fest an den Oberleib legt, und die Stelle



ausführt. Obwohl die Hände sich hier nach entgegengesetzter Richtung bewegen, können die Oberarme fest angeschlossen bleiben. Erst wenn die Passage nach oben und unten erweitert wird, müssen die Oberarme aus der gezwungenen Lage befreit werden.

Nach den hier gegebenen Andeutungen wird es dem Leser einleuchten, dass der Hauptzweck bei der Entfaltung der Mechanik des Klavierspiels darin liegen muss, im Anfange die Bewegungen des Ober- und Unterarms auf ein geringstes Maass zu beschränken und die ganze Thätigkeit auf die Finger, die Hand und das Gelenk zu konzentriren; die richtige Stellung der Finger, der Hand, des Gelenkes und die richtige Haltung des Armes zu gleicher Zeit zu kontroliren, ist für den Lernenden der mittleren Stufe eine sehr schwere, nur selten und nach langer Zeit und vielen Mühen vollkommen gelöste Aufgabe. Die bald zu flache, bald zu gekrümmte Haltung der Finger, welche manchmal erst mit dem Mittelgliede, im anderen Falle mit den Nägeln die Tasten berühren, die nach aussen gerichtete Haltung des Ellenbogens, durch welche die Stellung der Hand alle Augenblicke verändert wird, das Hin- und Herziehen des Unterarmes, wodurch das Gelenk in Unruhe kommt und nie zu gleichartiger Bewegung gelangt, das Stossen des Oberarmes, wodurch die Hand bald zu weit in die Tasten, bald zu sehr an die Kante derselben kommt, — alles das sind Uebelstände, deren jeder eine Kontrole für sich verlangt. Durch die Methode, die nun dargelegt werden soll, ist der Lernende in Stand gesetzt, der Hauptschwierigkeiten in kurzer Zeit Herr zu werden die meisten der eben angeführten Uebelstände gar nicht zur Entfaltung kommen zu lassen und beim Ueben eine leichte und sichere Kontrole über die Haltung der Hand, des Gelenkes und der Arme zu gewinnen. Die höchst einfache Grundlage dieser Methode besteht darin, dass man beim langsamen Ueben aller der Stellen, die mit ruhiger Hand auszuführen sind, und aller derer, bei welchen das Handgelenk in Bewegung kommt, besonders aber beim Ueben der „Tausig-Ehrlich'schen Täglichen Studien“ den Oberarm ganz nahe an dem Oberleib, womöglich vollständig an demselben, anliegend hält. Dass diese Stellung des Oberarms bei der schnelleren Ausführung von Stücken nicht konsequent einzuhalten ist, muss schon jetzt zur Vermeidung jeden Missverständnisses betont werden; die Erfahrung wird aber lehren, dass eine ganz andere Kraftentwicklung auch bei schnellerer Ausführung entsteht. Um nun dem Arme und hierdurch den Fingern und dem Handgelenk die richtigste Haltung zu geben und immerwährend die am sichersten und leichtesten einzuhaltende Kontrole zu üben, geht man folgendermaassen zu Werke.
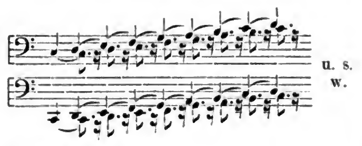
Man legt zuerst die Finger der beiden Hände auf die Tasten*) c e g a c flach, doch so, dass das volle Fleisch der Fingerspitzen, durchaus nicht die Nägel, auf den Tasten liege. Der Daumen wird hier selbstverständlich nie mit der vollen unteren Fläche, sondern immer etwas seitwärts gekehrt, auf der Taste liegen können; wohl aber die anderen Finger. Nachdem man nun die Finger in dieser Weise auf den Tasten Posto fassen liess, bringt man mit einem Rucke die Oberarme an den Oberleib, dass dieselben **bis zum Ellenbogen** fest anschliessen, jedoch dürfen die Ellenbogen nicht etwa hinter dem Oberkörper liegen, sondern müssen **vor** demselben in der Weise, dass der Unterarm vor dem Körper an der Rippenwand ausgestreckt bleibt. Der Spieler muss also den Oberkörper vollständig gerade halten. Der Lehrer wird gut thun, während einiger Lektionen den Oberarm des Schülers, an dessen Oberleib gerade an der Stelle, wo der Ellenbogen liegt, festzuhalten; wohlgemerkt, der Ellenbogen muss vorne am Oberleib liegen! Schon bei diesem Rucke zeigt es sich, dass, wenn der Oberarm nahe am Körper liegt, die Finger die richtige Lage auf den Tasten annehmen müssen; es ist unmöglich, die Hände seitwärts zu halten, es ist unmöglich, dass die Finger nicht grade über den Tasten liegen, wenn der Unterarm nicht mit seitwärts bewegt wird; in dem Augenblicke also, in welchem der Oberarm an den Oberleib gelegt wird, ist die Stellung des Handgelenkes und der Hand entschieden eine gezwungen-richtige. Es gilt nunmehr den Fingern, welche c e g a c halten, die regelrechte, von allen Schulen vorgeschriebene Stellung zu geben. Diese werden ganz langsam, während sie die Tasten festhalten, so lange es geht gebogen, wobei das volle Fleisch des untersten Fingergliedes auf der Taste ruhen muss. Diese Beugung kann nicht über das richtige Maass hinausgeführt werden, weil die Ellenbogen den natürlichen Schlagbaum bilden und in dem Momente, wo die

*) Kleinere Hände werden wohl c d e f g nehmen müssen, wobei allerdings die Daumen der beiden Hände mehr mit der äussersten Fläche auf den Tasten liegen.
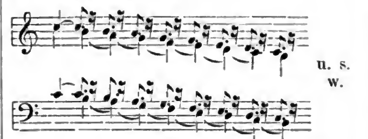
Finger zu viel gekrümmt werden, *hinter den Oberkörper zurücktreten.* Die Haltung des Ober- und Unterarmes, wie sie oben angezeigt ist, bildet also eine *unfehlbare Grundlage* der richtigen Selbst-Kontrole für die richtige Stellung der Finger, der Hand und des Handgelenkes. Niemand kann nach wenigen Tagen der Anwendung dieser Methode die Finger, die Hand und das Gelenk höher halten, als sie durch sich selbst, d. h. ohne Mithebung des Armes gehoben werden können; sowohl eine zu hohe als eine zu tiefe Stellung wird auf das entschiedenste vermieden. Neben diesen Vortheilen, die dem Lernenden erst nach einiger Zeit ganz klar erkennbar werden, entwickelt diese Methode auch die Kraft der Finger und des Handgelenkes im stärksten Maasse durch die Konzentration der Kraft auf dieselben. Das lässt sich am besten durch Beispiele darlegen. Beginnen wir mit den einfachsten Fingerbewegungen. Nehmen wir an, dass der Spieler die Töne cis dis eis fis gis jeden 5—6 Male allein ziemlich kräftig mit beiden Händen auf- und abwärts anschlage und dabei die vorgeschriebene Haltung der Oberarme beobachtet. Bei den ersten Versuchen werden vielleicht die Finger die Tasten noch niederdrücken, anstatt sich zu heben und hammerartig niederzufallen, anzuschlagen; aber nach wenigen Minuten werden die Finger von selbst die richtige Hebung ausführen; und wenn nun der Lernende dahin trachtet, — was nicht schwer einzuhalten ist — dass immer das Fleisch des letzten Fingergliedes voll auf die Tasten falle, so wird er in wenigen Tagen den Anschlag gewinnen, der bei anderen Methoden ganz gewiss ebenfalls erreicht werden kann, wohl aber nur nach längerer Zeit, mit grösserer Mühe und mit angestrengter nach *verschiedenen* Seiten gerichteten Aufmerksamkeit, während dieselbe bei der hier angedeuteten Methode nur auf die Fingerspitzen gerichtet zu sein braucht; denn das Anlegen des Oberarmes ist nach 5—8maligem Versuche sicher.

Die oben angeführte Uebung der fünf Finger ist am nützlichsten in allen den Tonarten auszuführen, welche über viele schwarze Tasten führen, da das volle Anschlagen dieser letzteren schwerer ist, als das der weissen.

Nachdem nun diese ganz einfachen Fingerbeugungen und -Bewegungen ein paar Tage lang drei- bis viermal des Tages jedesmal 3—5 Minuten lang geübt worden sind, würde ich rathen, sofort an die Uebung der Skalen, im *Umfange von 2 Oktaven, von der kleinen Oktave in der rechten Hand anfangend,* vorzugehen, und zwar in der Weise, dass man immer den einen Finger auf der Taste liegen lasse, bis der nächste vollständig auf seiner Taste liegt, also


u. s. w.

im Hinabgehen


u. s. w.

Hierbei muss der *anschlagende* Finger *so hoch als möglich* aufgehoben werden, während der andere *fest* liegen bleibt, und muss ziemlich stark mit dem vollen Fleische auf die Taste fallen; dass der Oberarm am Leibe anliegend gehalten wird, ist selbstverständlich. Der Grund, um dessentwillen ich darauf bestehe, dass immer ein Finger liegen bleibe, ist *sehr* wichtig. Der anschlagende Finger soll hoch gehoben werden, damit er voll und kräftig auf die Taste niederfalle. Hierbei ist Gefahr vorhanden, dass er bei der Hebung das Handgelenk mitzieht. Dieses muss aber ausser Thätigkeit bleiben, nur die Fingerkraft wirken. Die angedeutete Gefahr wird dadurch vermieden, dass der Finger, der den letzten Ton angeschlagen hat, liegen bleibt. Der nächste Finger kann sich heben, so hoch er will, das Handgelenk muss ruhig bleiben, *der liegende Finger,* verbunden mit dem am Vorderleibe ruhenden Ellenbogen, verhindern seine Hebung. Bei dieser Uebung stellt sich nun heraus, dass auch das beste Legato erzielt werden kann, ohne die mindeste Veränderung der Handlage; bei der aufsteigenden Tonleiter wird der dritte oder vierte Finger der rechten Hand dadurch, dass er fest liegen bleiben muss, während der Daumen den nächstliegenden Ton anschlägt, eine Wölbung bilden, unter welcher der Daumen ganz gut die Taste erreicht, ohne der Handstellung die mindeste Veränderung zu geben; beim Hinabsteigen werden der dritte und vierte Finger die Beugung über dem festliegenden Daumen ausführen. Was hier von der rechten Hand gesagt wird, gilt auch von der linken, nur dass bei dieser die Beugungen und Wölbungen in entgegengesetztem Sinne erfolgen, diese beim Hinab-, jene beim Hinaufgehen über die Tonleiter. Der Verfasser muss hier gleich wieder auf zwei wichtige Punkte hinweisen. Erstens, dass **nur** ein *langsames,* genaustes Ueben den wahren Nutzen bringt, zweitens, dass es sich auch nur um eine Art von gymnastischer Uebung
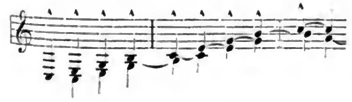
handelt, durchaus nicht um ein für alle Fälle einzuführendes, allgemein giltiges System.

Wer die Tonleiter in der hier angedeuteten Weise sehr langsam und mit der vorgeschriebenen Haltung des Oberarmes und des Ellenbogens einige Wochen lang geübt hat, der wird sie dann, in welcher Weise, nach welcher Vorschrift immer viel geläufiger und fester ausführen, gerade wie der Turner, der gewohnt ist, die eisernen Hanteln langsam, nicht in schnellem Tempo nach rechts und links zu heben, später viel schwerere Gewichte heben kann, wenn er einen kleinen Schwung der Arme damit verbindet. Wer also die Tonleiter mit dem festliegenden Oberarm im langsamen Tempo halbwegs legato und gleichmässig ausführt, der wird sie mit freier Armhaltung in rapidester Bewegung und korrekt spielen und dabei nur die Hälfte der Zeit zum Ueben verwendet haben, die er gebraucht hätte, wenn er die hier angedeutete Methode nicht mit in Gebrauch nahm.

Nachdem nun die Tonleitern in dieser Weise eine Zeit lang geübt worden sind, ist es an der Zeit, zu den gebrochenen Akkorden überzugehen, zu gleicher Zeit aber auch einige Uebungen des Handgelenkes vorzunehmen. Die gebrochenen Akkorde sind in derselben Weise zu üben, wie die Skalen, d. h. es ist immer eine Taste festzuhalten, während der nächstfolgende Finger sich zum Anschlage hebt und dann mit vollem Fleische auf die Taste kräftig niederfällt.



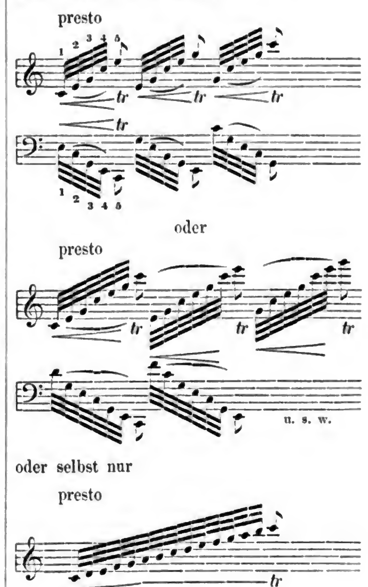
Hier treten nun manche Schwierigkeiten an den Spieler heran. Es ist für einen Klavierspieler mit kleinen Händen unmöglich, und selbst einem mit langen, aber ungeübten Fingern noch schwer, den Oberarm fest an den Oberleib zu halten und dabei **langsam** einen gebrochenen Akkord in der eben angezeigten Weise zu spielen. Der Unteram und mit ihm der Ellenbogen wird eine etwas schräg seitwärts gerichtete Haltung annehmen müssen, wodurch dann nothwendigerweise der Oberarm aus der festen Haltung am Oberkörper gebracht wird. Es ist viel leichter, diese Haltung der Oberarme bei schnellem Tempo der gebrochenen Akkorde beizubehalten, allerdings wird hier das Festhalten der Taste aufgegeben. Der Verfasser lässt im Anfange immer die folgende Uebung spielen:





weil in derselben die Spannungen weniger weit sind, und alle Finger dabei in Thätigkeit kommen.

Unbestreitbar ist das Legato der gebrochenen Akkorde (und selbst der Tonleitern) viel leichter und sicherer auszuführen, wenn die Hände beim Untersetzen des Daumens eine nach rechts und links gewendete Stellung, die Ellenbogen eine nach auswärts gerichtete Wendung annehmen. Aber diese Leichtigkeit und Sicherheit dauert nur so lange, als die betreffenden Passagen piano oder halbstark (mezzo forte) ausgeführt werden. Aber einen gebrochenen Akkord, eine aus gebrochenen Akkorden gebildete fortlaufende Passage, eine Tonleiter aufwärts mit der rechten, abwärts mit der linken Hand stark oder sehr stark zu spielen und dabei die Ellenbogen nach auswärts zu halten, ist fast ebenso unmöglich, als einen Stoss mit der geballten Faust zu führen und dabei nicht den Oberarm und die Ellenbogen nahe am Körper zu behalten. Man versuche doch einmal





in der linken Hand in entgegengesetzter Bewegung zu spielen und bei diesen Passagen die Ellenbogen nach auswärts zu halten, und man wird sofort erkennen, dass die Kraft der Finger desto mehr abnimmt, je höher oder tiefer sie kommen; man versuche dieselben Stellen zu spielen und dabei die Ellenbogen so nahe als möglich an und vor dem Oberkörper zu halten und man wird sich überzeugen, dass die Kraft zunimmt, je weiter die Hände sich vom Mittelpunkt entfernen und je mehr der Oberarm den nach aussen geführten Schwung unterstützen kann. Der Verfasser glaubt daher ohne besondere Anmassung seine Methode des **Uebens** gebrochener Akkorde anempfehlen zu dürfen, weil sie für jede Art der Ausführung passt — für piano und forte; allerdings und das hat er ja gleich zu Anfang bemerkt, bietet sie Schwierigkeiten, besonders für kleine Hände und eine **ganz** feste Lage des Oberarms an dem Oberleibe wird bei gebrochenen Akkorden im **langsamen** Tempo nie zu erzielen sein, nur eine dem Oberkörper sehr nahe Haltung. Die Methode bringt als Ersatz für die Schwierigkeiten den sehr bedeutenden Vortheil, dass die Spannkraft der einzelnen Finger in entschiedenster Weise entwickelt wird, wie bei keiner anderen. Wohlgemerkt, es handelt sich um ein langsames Ueben! Wer dieses einige Zeit lang betrieben hat, der wird sich nachher selbst in allen Lagen zurechtfinden.

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 27. Oktober 1878.

Am 9. Oktober gelangte im Königlichen Opernhause die Oper **Ekkehard** von **J. J. Abert** zur erstmaligen Aufführung. Der Text hat mit der gleichnamigen Dichtung nichts andres gemein, als die Personen; von dem Zauber des Scheffel'schen Gedichts ist wenig auf ihn übergegangen, doch muss ihm ein bühnengerechter Aufbau nachgerühmt werden. Abert, Hofkapellmeister in Stuttgart, hat sich durch seine Sinfonie „Kolumbus“ und durch seine Oper „Astorga“ vortheilhaft bekannt gemacht. Er versteht es, sowohl das Orchester wie die menschliche Stimme im Chor wie im Solo stets wirksam zu behandeln, er gebietet auch über Geschmack und Phantasie; doch vermag er nicht immer dramatisch zu gestalten und mit der Ursprünglichkeit und Kraft des Genies mit sich fortzureissen. Ausserdem macht sich in der Oper ein Mangel an Einheitlichkeit des Styles bemerkbar. Der Eindruck derselben mit ihren verschiedenen Stylarten gleicht dem der Landkarte Deutschlands vor seiner Einigung. Dort das karmoisinrothe ist Meyerbeerisch, das bimmelblaue ist Mendelssohnisch, das blutrothe Wagnerisch, das fleischfarbene Adamitisch. Der werthvollste von den fünf Akten ist der zweite, am wenigsten wirkungsvoll der letzte. Es würde dem Werke zum Vortheil gereichen, wenn derselbe, gekürzt, mit dem vierten vereinigt werden könnte.

Die Darstellung verdient hohes Lob. Hervorragendes leistete Frau Voggenhuber als Herzogin Hadwig. Fräulein Lehmann sang die Praxedis, Fräulein Brandt die Waldfrau, Herr Müller den Ekkehard, Herr Betz den Grafen Monfort und Herr Fricke den Abt. Die Herren Oberhauser und Barth waren in kleineren Rollen thätig. Um die sorgsame Einstudirung hatte sich Herr Kapellmeister Radecke verdient gemacht.

— Möge die erste Quartett-Soiree der Herren Joachim, de Ahna, Wirth und Müller, welche am 19. dieses Monats im Saale der Sing-Akademie stattfand und Mozart's C-dur — Beethoven's C-moll (op. 131) und Haydn's Ddur-Quartett in höchster Vollendung bot, uns eine glückliche Vorbedeutung für die übrigen Musikaufführungen des Winters sein, mögen sie alle durchweht sein von gleichem künstlerischen Geiste, möge in Allem seitens der Ausführenden ein gleiches selbstloses Sichversenken in die erhabensten Werke unserer Kunst sich bekunden. Das gedankenreiche, tiefinnerliche Werk Beethoven's, in welchem der Komponist zuweilen über die Schranken des durch die Musik Ausdrückbaren hinauszugehen versucht und in Bezug auf die Schwierigkeiten der Ausführung den Pelion auf den Ossa thürmt, haben wir selten so meisterlich vortragen hören, und nur ein dem Schöpfergeiste, dem das Werk entsprungen, verwandter Geist vermag alle Schönheiten und Tiefen desselben zu ergründen, es in der Weise aufzufassen, wie es hier geschah. Das frische liebliche Ddur-Quartett von Haydn mit dem ausgelassen heiteren Schlusssatz, der Weber als Vorbild zu seinem — perpetuum mobile genannten — Sonatensatz gedient haben mag, fand seinen heiteren Abglanz auf den Gesichtern aller Hörer und erregte stürmische Jubellust.

Herr Wirth, der neue Bratschist, hat sich schnell in das Ensemble des Quartetts eingefügt, das Zusammenspiel konnte vollendeter nicht gedacht werden:

Vier Seelen und ein Gedanke,
Vier Herzen und ein Strich.

Die Betheiligung seitens des Publikums war eine eben so rege, wie in den vorigen Jahren. Saal, Vorsaal, Loge und Estrade waren dicht besetzt.

Auch die von den Herren Kammermusikern **Hellmich** und **Maneke** geleiteten Montagskonzerte haben am 21. Oktober im Saale der Singakademie ihren vielversprechenden Anfang genommen. Das Trio von Rob. Radecke, mit welchem das Konzert eröffnet

wurde, und das zu den ansprechendsten und lieblichsten Werken gehört, welche in jüngster Zeit auf dem Gebiete der Kammermusik geschaffen worden sind — (es sei musikalischen Spielern dringend empfohlen) — wurde von dem Komponisten, der die Tasten eben so künstlerisch und sicher beherrscht, als die Elitetruppen der Hofkapelle, im Verein mit den Herren Konzertgebern ganz vorzüglich vorgetragen. Frl. Minna Sciubro, eine Schülerin des Herrn Otto Lessmann, sang darauf Lieder von Franz: „Das Grab der Liebe“ und Lassen: „Ich hatte einst ein schönes Vaterland“, — das letztere eigentlich für einen Mann passender vorzutragen. — Wir sind dem künstlerischen Entwicklungsgange der jungen Dame mit grosser Theilnahme gefolgt. Sie hat sich, Dank der sorgsamen Unterweisung ihres kunstsinnigen Lehrers, zu einer Sängerin herangebildet, deren volle, frische, metallreiche, jeder Nüancirung fähige Stimme, deren poesievoller Vortrag den Hörer fortzureissen vermag und von der noch Grosses zu erwarten steht. Zwar hat der Ton in den piano zu singenden Stellen nicht immer gleiche Stätigkeit, zwar leidet die Deutlichkeit und Schönheit des Tones bei kurzen, schnell zu singenden Noten wie im Anfang der Lessmann'schen Lieder: „Wolle Keiner mich fragen“; doch werden wohl auch diese kleinen Uebelstände unter der ferneren Leitung ihres Lehrers, dem sie schon so viel verdankt, bald schwinden. Es ist anzurathen, für fernere öffentliche Produktionen Lieder dieser Art zu vermeiden und nur solche zu wählen, bei denen die Stimme der Sängerin recht auszuklingen vermag, wie in dem schönen Liede Lessmann's: „In dem Walde grünt und spriesst es“, welches sie zuletzt sang.

Von Herrn Maneke hörten wir ein Violoncell-Konzert von Goltermann mit virtuoser Technik und schönem, seelenvollen Ton vortragen. Wir wünschten, der Künstler hätte seine Kraft an einem edleren Werke, als an dem von Goltermann erprobt, das allerdings Gelegenheit zur Entfaltung der Technik bietet, aber so flach und nichtssagend als nur möglich ist. Robert Schumann's Es-dur-Quartett bildete die letzte Nummer des Programms.

Eine talentbegabte Schülerin des als Lehrer des Orgelspiels wie als Orgelvirtuos rühmlichst bekannten Herrn Otto Dienel — **Miss Howarth** aus London, gab am 11. Oktober ein Orgel-Konzert in der Marienkirche. Sie spielte zwei grössere Werke von Bach: Es-Dur-Präludium und Fuge und D-moll-Tokkata und Fuge, dann Mendelssohn's Sonate F-moll, Thiele's chromatische Fantasie und zuletzt A. Hesse's Variationen über: God save the King. Man sieht, es gab keine geringen Schwierigkeiten zu überwinden, aber sie wurden mit Leichtigkeit bewältigt. Die Dame spielte klar, sicher und geschmackvoll, ihre Leistungen bekundeten nicht nur ihren eigenen Fleiss und ihr Talent, sondern sie gaben auch Zeugniss von dem hervorragenden Lehrgeschick ihres Meisters. Fräulein Seibt und der Königliche Domsänger Herr Hauptstein unterstützten das Konzert durch Gesangsvorträge.

Hans v. Bülow spielte am 23. Oktober im Saale der Singakademie die fünf letzten Sonaten Beethoven's. Beim Verlassen des Saales äusserte einer unserer geist- und kenntnissreichsten Kunstkritiker voll Begeisterung: „Der Kopf, der Geist und die Hand“ — und „das Herz“ mussten wir hinzufügen. — Es lag die Gefahr nahe, durch Vorführung von fünf in demselben Style geschriebenen Werken ein und desselben Komponisten — und sei dieser auch ein Beethoven — das Interesse des Hörers abzuschwächen. Nun, das hätte ein Pianist, der nur Noten zu spielen vermag, wohl auch zu Stande gebracht, aber einer, der selbst im Geiste geboren, den Geist des Meisters so zu erfassen, die Stimmungen mannigfaltiger Art, die unsterblichen Ideen des „inkarnirten Musikgottessohnes“ so darzustellen im Stande ist, wie ein Bülow, der durfte es wagen.

Man muss nur die kristallene Klarheit in der Gliederung der Fuge aus der B-dur-Sonate bewundert, die Variationen aus op. 109, die den Gefühlsinhalt des Thema's „in seine feinsten Züge zerlegen und erschöpfend darstellen“, in so poetischer Darstellung gehört haben, um zur Ueberzeugung zu gelangen, dass er unter den Lebenden der Berufenste ist für die Wiedergabe Beethoven'scher Werke.

Wir müssen darauf verzichten, alle Feinheiten seines Spieles, den Schwung und die Begeisterung, die Anmuth und die Tiefe der Empfindung, den Geist und die Kenntniss, welche sich in demselben kundgeben, würdig zu schildern, das vermag die Feder eines Kritikers nicht, dazu gehört die eines Poeten. Aber danken wollen wir ihm für den unvergleichlichen Genuss, welchen er uns und so Vielen bereitet, danken für das glänzende Vorbild, welches er durch sein Thun den Nachstrebenden gegeben, die in seinem Geiste, im Geiste echter Kunst, sich weiter bilden mögen als seine wahren Jünger.

Zu den herrlichen Werken aus alter Zeit, welche uns der **Königliche Domchor** am 24. Oktober in der Domkirche in vollendeter Ausführung bot, gesellte sich auch das Werk eines unter uns lebenden Komponisten, ein „Vater unser“ des Herrn Oberkapellmeisters W. Taubert. Es ist eine styl- und kunstgerechte Komposition, weihevoll und prächtig klingend. Von besonderem Interesse waren für uns noch ein Offertorium von Martini (1726—70) für 2 Tenöre und Bass, dessen Schluss von überwältigender Wirkung ist, ein Dialog von Johann Stobäus († 1646) zwischen Petrus und Maria, in welchem die Worte der letzteren durch 2 Knabenstimmen — Alt und Sopran — wiedergegeben werden, die Weihnachtsmotette aus dem 12. Jahrhundert in Volkmann's wirkungsvoller etwas moderner Bearbeitung und S. Bach's Psalm 100.

Der Psalm erregte unser Interesse besonders aus dem Grunde, weil es uns zweifelhaft erscheint, ob er wirklich von Johann Sebastian herrührt. Das ist nicht das Gesicht, nicht die keusche Empfindung, nicht die Gelehrsamkeit des alten ehrenfesten Thomaner-Kantors, was uns aus demselben entgegentritt.

Zu dem guten Eindruck, den das Konzert hinterliess, trugen nicht wenig die Solisten bei, welche in demselben mitwirkten: Herr Organist und Seminarmusik-Direktor Dienel, Fräulein Helene Schuppe und der Königliche Kammermusikus Herr Rosenzweig. Der letztgenannte trug in der Arie: O Golgatha, von R. Keiser, den Oboe-Part vollendet vor.

Emil Breslaur.

— Die Gattung der Kammermusik erfreut sich in unserem Konzertleben einer ganz ausserordentlichen Pflege. Fünf Künstler-Gruppen, bestehend aus zwei Quartettgenossenschaften, aus zwei Trio-Vereinen und aus der Verbindung Hellmich - Maneke, widmen mit grossem Eifer ihre Reproductionskraft fast ausschliesslich diesem Gebiete. Auch das erste Konzert der Trio-Gruppe H. Barth, H. de Ahna und R. Hausmann, welches Sonnabend den 26. Oktober a. c. im Saale der Singakademie stattfand, legte den augenscheinlichen Beweis ab, dass sich diese Kammermusik-Soireen bereits ein ansehnliches Publikum errungen haben. Nicht leicht dürfte man einer anderen Trio-Gruppe begegnen, in der, wie hier der Klavierspieler mit dem Geiger und Violoncellisten auf durchaus gleichartiger Höhe der technischen und interpretirenden Meisterschaft steht. So kann denn auch hier ein Jeder aus dieser interessanten Trias mit dem schönsten Gewissen den reichlich gezollten Beifall zu gleichen Theilen für sein künstlerisches Bewusstsein einheimsen. — Die erste Gabe des Abends bildete eine Trio - Novität von H. von Herzogenberg (op. 24). Wem es verliehen ist, im Strome einer Tonschöpfung das Seelenbild des Komponisten gewissermassen in plastischer Verkörperung vor sich zu erblicken, der wird nach diesem Werke den Komponisten als eine vorwiegend träumerische und dabei kopfhängerische Natur erfühlen, die sich — wie hier im herrlichen Andante — sehr wohl zu einer sinnigen, schwärmerisch zarten Seelenandacht zu erheben vermag. Energisches, dramatisches, feuerstolzes Seelenleben scheint in dieser Natur nicht begründet zu sein, weshalb es auch dem immer entscheidenden ersten Satze an einem festen, markigen Grundthema gebricht. Das Hauptthema des Scherzo und Presto machte trotz seines lebhaften Rhythmus nichts destoweniger den Eindruck, dass es in einem Momente der Kaltherzigkeit konzipirt ward. Aber der Schlusssatz mit seiner zum Theil leidenschaftlichen Wehklage musste den Hörer reichlich dafür schadlos halten. So sind denn Andante und Schluss-Allegro die vorzüglichsten Sätze dieses immerhin bedeutenden Trio's. — Herr Barth trug als Solospieler Schubert's Fantasie op. 15 für Pianoforte vor. Nicht allein durch bedeutende Technik und verständnissvolle Phrasirung, sondern vielmehr noch durch den Farbenreichthum seines Anschlags, wie er allein der lebensvollen Psyche entkeimen kann, errang dieser eminente Klavierspieler einen wahrhaft zündenden Erfolg. Herr Hausmann excellirte in dem so selten gehörten Adagio und Allegro für Violoncello von Schumann. Für die Vorführung dieses Schumann'schen Werkes hat er sich Viele zu besonderem Danke verbunden. — Den Schluss dieses Kammermusik-Abends bildete Beethoven's sogenanntes „Fledermaustrio" (op. 70, No. 1 in D, der Gräfin Erdödy gewidmet). Diesen wunderlichen Beinamen verdankt das Trio dem geheimnissvollen, schier unheimlichen, beängstigenden Wesen seines „Largo assai ed espressivo". Die beiden Streichinstrumente, vornehmlich Herrn de Ahna's Geige, verstanden es in hocherstaunlichem Masse, den eigentlich schauerlichen Charakter gerade dieses Tongebildes in unsere Seelen hineinzuzaubern.

A. K.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Professor Josef Joachim ist zum Ehrenmitgliede der „Quartettgesellschaft" in Buenos-Aires ernannt worden. Mit der Ueberreichung des geschmackvollen, vom Präsidenten Alessandro Paz unterzeichneten und von einem in den ehrenvollsten Ausdrücken für den Meister abgefassten Schreiben begleiteten Diploms war Herr Hofmusikhändler Adolph Fürstner betraut.

— Dem Hofkapellmeister Levi zu München ist der Michaels-Orden verliehen worden.

— De Swert's Oper: „Die Albigenser" wurde in Wiesbaden, Robert Emmerich's „Schwedensee" in Darmstadt, Gounod's „Polyeucte" in Paris und Smetana's „Geheimniss" in Prag zum ersten Male mit Erfolg gegeben.

— Im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen demnächst 12 melodische Klavierstücke zu 4 Händen von Eduard Rohde, die wir im Manuscript gesehen, und die uns zum Gebrauch für die Jugend ganz besonders geeignet erscheinen, weshalb wir schon jetzt auf dieselben hinweisen.

— Ueber August Wilhelmy's Konzert-Erfolge in Amerika liegen Berichte aus der New - Yorker „Times" und „Herald" vor, die übereinstimmend versichern, dass dergleichen selbst bei der Jenny Lind, Henr. Sontag, Anton Rubinstein etc., was den Enthusiasmus betrifft, nicht dagewesen ist. Die grosse Steinway - Hall kann die entzückten Hörer nicht fassen und Wilhelmy hat sich deshalb entschliessen müssen, noch Matinee's zu arrangiren. Die amerikanischen Zeitungen nennen ihn den grössten Geiger, der jemals dagewesen.

— Die Firma Karl Simon hier, Friedrichstr. 58, veröffentlicht einen Harmonium-Katalog, welcher nicht nur Werke für Harmonium solo sondern auch mit Begleitung verschiedener Instrumente enthält und ausserordentlich reichhaltig ist. Solchen, welche das Harmoniumspiel gründlich erlernen wollen, sei die Harmoniumschule von Reinhard empfohlen, welche im Verlage der obengenannten Firma erschienen ist, und sich durch systematische Anordnung und reiches Uebe-Material auszeichnet. Künstler und Pädagogen, wie die Herren Professoren A. Haupt und L. Köhler haben sich sehr günstig darüber geäussert.

Frankfurt a. M. Im Dr. Hoch'schen Konservatorium wurde am 20. Oktober ein seltenes Fest begangen. Am 20. Oktober 1828 trat Frau Dr. Clara Schumann zum ersten Male in einem Konzerte des Gewandhauses in Leipzig öffentlich auf. Zur Feier der 50jährigen Wiederkehr dieses Tages hatte sich eine grosse Anzahl persönlicher Freunde der verehrten Künstlerin, die Administration des Konservato-

riums, sowie das gesammte Lehrer- und Schüler-Personal im reich geschmückten Saale versammelt. Bei ihrem Eintritt wurde Frau Schumann allseitig freudig begrüsst. Herr Direktor Raff richtete hierauf tief empfundene Worte an die Gefeierte, in welchen er auf ihre Bedeutung in der Kunstgeschichte unserer Zeit hinwies und hervorhob, wie reich ihr Leben an Erfolgen gewesen, von ihrem ersten Auftreten an bis zum heutigen Tage. Herr Raff erwähnte alsdann ihre Beziehung zu ihrem Gatten Robert Schumann, zu Mendelssohn und Anderen, und indem er mit den Worten schloss, dass er arm erscheinen müsse, wenn er nicht ausser seinen eigenen Wünschen zugleich die von Tausenden darzubringen habe, überreichte er Frau Schumann einen Lorbeerkranz. Hieran schloss sich die musikalische Feier, zu welcher die Herren Konzertmeister Heermann, Cossmann, Fälten, Urspruch, Rubinstein — Herr Prof. Stockhausen war leider zu singen verhindert — eine Reihe von Kompositionen der Frau Schumann ausführten, die den Anwesenden die grösste Freude gewährten. So endete der Festmorgen in würdiger Weise.

Leipzig. Das dritte diesjähr. Gewandhauskonzert war der 50jährigen Jubelfeier des ersten Auftretens von Clara Schumann in diesen Räumen gewidmet. Schon eine Stunde vor der Eröffnung hielt die ungeduldige Menge die breiten zu den Konzertsälen führenden Steintreppen besetzt, ein um so befremdlicherer Anblick, als jeder Einzelne der Harrenden seinen festen numerirten Platz in Händen hielt. „Haben Sie das Brillantmedaillon gesehen, das die Direktion heut Morgen an Frau Schumann gesendet hat? Innen stehen dieselben Worte, wie über dem Podium des Gewandhauses: res severa est verum gaudium. Die Stadt Kiel schickte ein Album mit den sinnigsten Gedichten und Bildern. — „Wahrhaft fürstliche Geschenke!“ — „Wie es einer Fürstin im Reiche der Töne zukommt.“ — So wogte die Unterhaltung hin und her, bis endlich die Thüren geöffnet wurden und die aufgeregte Menge den reichgeschmückten Saal betreten konnte. Guirlanden von Epheu und Eichenlaub, mit Goldband umwunden, dekorirten die Wände von oben bis unten, dazwischen Medaillons, abwechselnd den Namenszug Clara Schumann's und die Jahreszahlen 1828/1878 tragend. Von dem in Gold gedruckten Programme mit den Bildnissen Clara und Robert Schumanns bis zu der Ballustrade, die Orchester und Publikum trennt, war Alles in liebevollster Weise, dem Fest entsprechend, geschmückt. Mit der Präzision, die diesen populärsten und zugleich exclusivesten Konzerten Deutschlands eigen ist, begann die Genoveva-Ouvertüre, Schlag 6½ Uhr. Man feierte heut nicht die ausübende Künstlerin, sondern auch die Gattin des unsterblichen Meisters; das Programm enthielt nur Schumann'sche Kompositionen. Bei den von Frau Schultzen v. Asten mit kleiner Stimme, aber in ansprechender Weise gesungenen drei Liedern hielt das beifallspendende Publikum, so zu sagen, den Athem noch für das Kommende zurück. Aller Augen hingen an der zu dem Podium führenden Thür. Vom Kapellmeister Reinecke geleitet, erscheint Fr. Schumann. Wie mit einem Zauberschlage erhebt sich Alles von den Sitzen. Das Orchester stimmt einen dreimaligen Tusch an. Das Auditorium macht seiner Begeisterung in enthusiastischen Zurufen Luft, und ein Blumenregen überfluthet die Jubilarin. Sie birgt ihr Gesicht hinter ihren Händen. Der Deckel des Flügels wird rasch vor den herunterfallenden Veilchen, Rosen und Lorbeerblättern geschlossen. Endlich, endlich ist auch die Tastatur wieder von den duftigen Spenden gesäubert und die Künstlerin kann über die Sträusse hinweg zu dem bekränzten Stuhle gelangen. Die ersten Akkorde des A-moll-Konzertes ertönen, und lautlose Stille legt sich über das Auditorium. Wenn man dem ersten Satze vielleicht auch die raschere Pulsirung des freudig erregten Herzens anmerkte, so stand Frau Schumann doch im weiteren Verlaufe bald über der Situation, und spielte mit der ihr eigenen, perlenden, weichen Anschlagsmanier in vollendet künstlerischer Weise. Kapellmeister Reinecke überreicht seitens des Orchesters auf weissem Atlaskissen einen goldenen Lorbeerkranz. Erneute Zurufe aus dem Publikum. Es fand eine beständige Wechselwirkung zwischen Jubilarin, Orchester und Zuhörern statt; endete die eine Partei, begann die andere. Rührend war es zu sehen, wie einzelne, schon ergraute Mitglieder des Orchesters sich an die Künstlerin feuchten Blickes herandrängten, als sie dem Ausgange zueilte. Frau Schultzen von Asten sang nochmals, zwei Lieder von Robert, eins von Clara Schumann. Das Auditorium war nun insoweit beruhigt, sich des liebenswürdigen Vortrages erfreuen und der Sängerin lebhaften Beifall bezeugen zu können. Zum zweiten Male erschien Frau Schumann und spielte, wie eben nur sie Schumann zu spielen versteht, die H-dur-Romanze und Novellette in H-moll. Das erregte Publikum erwartete augenscheinlich eine Ansprache; aber zu bewegt, um in Worten ihren Gefühlen Ausdruck zu geben, dankte die Künstlerin durch die Zugabe der E-dur-Novellette. Den Schluss des Konzerts bildete die C-dur-Symphonie, die vom Orchester mit hinreissendem Feuer gespielt wurde, und so gestaltete sich der letzte Satz zu einem Triumphliede des verewigten Komponisten für seine gefeierte Gattin. Nach dem Konzert versammelte eine Privatfestlichkeit zahlreiche Freunde der Jubilarin, unter denen freilich gar manche, wie Brahms, Stockhausen und Joachim, vermisst wurden.

Deutsches Montagsblatt.

München. Der König lässt für sich allein und in besonderer Besetzung demnächst die Wagner'sche Nibelungen-Tetralogie im Hoftheater aufführen. Die Aufführungen geschehen: von Rheingold und Walküre am 11. und 12. November, von Siegfried und der Götterdämmerung am 14. und 15. November. Herr Nachbaur und Fräulein Scheffzky werden in der Tetralogie singen.

Paris. Der berühmte Komponist und Pianist Saint-Saëns spielte in einem Orgelkonzert Bach's Esdur-Präludium und Fuge, das Präludium zu seiner biblischen Dichtung: Die Sintfluth und zwei Kompositionen von Liszt, Franz v. Assisi's Vogelpredigt und Fantasie aus dem Propheten. — César Frank veranstaltete gleichfalls ein Orgelkonzert. Er leistete

gleichfalls als Virtuos, als Komponist wie als Improvisator Hervorragendes, und der Berichterstatter der Gazette musicale, der wir diese Notiz entnehmen, spricht mit Stolz und Genugthuung davon, dass ein Künstler wie César Frank an der Spitze des Orgelunterrichts in Frankreich stehe.

Bücher und Musikalien.

Louis Köhler: Erste Unterweisung des Klavierschülers mit Rücksicht auf den Gebrauch von Bohrers automatischem Handleiter. Mit einem Vorwort und 5 Abbildungen. München, Jos. Aibl.

Bohrer's automatischer Handleiter, eine der geistvollsten und doch einfachsten Erfindungen hat sich zur Erzielung einer richtigen Handhaltung und des durch dieselbe bedingten schönen Tones beim Klavierspiel so überaus gut bewährt, hervorragende Künstler und Kunstlehrer haben so günstige Urtheile über denselben gefällt, dass derselbe in keiner Musikschule, bei keinem Schüler, der ohne Beihülfe zu üben genöthigt ist, fehlen dürfte. Das oben genannte Werk ist mit Rücksicht auf den Gebrauch des Handleiters verfasst, enthält ausführliche Anleitung zur richtigen Handhabung desselben und zahlreiche praktische Fingerübungen, sowie kleine Stücke, welche mit der ruhigen durch Benutzung des Handleiters bedingten Handhaltung ausgeführt werden können. Die Uebungen sind sehr zweckmässig zusammengestellt und können auch von solchen, welche keinen Handleiter besitzen, mit Erfolg benutzt werden. E . . r.

Oscar Eichberg: Allgemeiner deutscher Musiker-Kalender für 1879. Berlin, Luckhardt. Preis 1 Mrk. 60 Pfg.

Das vorliegende Jahrbuch ist mit ausserordentlicher Sorgfalt und Genauigkeit zusammengestellt und bietet ein reichhaltiges, wohl geordnetes Material. Es enthält nicht nur die üblichen Musiker-Adressen Deutschlands, der Schweiz und Oesterreichs, es giebt auch einen Ueberblick über die den Musiker interessirenden neuen Erfindungen, bringt erkannte und ausgeschriebene Preise, einige das Verlagswesen betreffende wichtige Gesetzparagraphen, statistische Rückblicke auf Musikaufführungen und Kompositionen verschiedenster Art und vieles Andere. Diese Art der Zusammenstellung sichert dem Kalender auch in späteren Jahren noch Interesse, und dem Musikforscher der Zukunft werden die darin enthaltenen sicheren Angaben stets willkommenen Anhalt bieten. Der literarische Theil des Buches wird durch einen Aufsatz über Wagner's Parsifal aus der Feder des Herausgebers eingeleitet. E. B.

Meinungs-Austausch.

Liegnitz, am 20. Oktober 1878.

Durch die dankenswerthe Einrichtung der geehrten Redaktion dieses Blattes, in demselben für die Besprechung aller mit der Musik in Verbindung stehenden Fragen eine Spalte offen zu halten, wird es ermöglicht, die Angelegenheit bezüglich der verschiedenartigen Auslegung der beiden Begriffe „Bearbeitung“ und „Uebertragung“ noch weiter zu erörtern, und sie für die Folgezeit möglichst klar zu legen.

Zu diesem Behufe bitte ich gleichzeitig auch andere geehrte Leser, welche sich für diese Frage interessiren, ihre Ansichten gefälligst zu äussern.

Die Entgegnung des geehrten Herrn Karl Witting in No. 20 enthält eigentlich an keiner Stelle eine thatsächliche Widerlegung meiner Ansicht. Meine Erklärung des Wortes Bearbeitung wird als richtig anerkannt, und nur für den speciellen Fall als zu allgemein gehalten angesehen. Als Beweis, resp. als Beispiel wird der Fall einer Bearbeitung einzelner Sätze des Tannhäuser für Zither angeführt. Es hätte ebensogut heissen können: für grosse Trommel, Triangel und Guitarre! Die Bearbeitung grösserer musikalischer Werke für derartige Instrumente gehört einfach zu den Unmöglichkeiten, da weder Zither noch Guitarre vermöge ihrer Natur im Stande sind, auch nur eine einzelne Stimme annähernd verständlich zu vertreten, resp. wieder zu geben. Wo nun nur Unverständlichkeit erzielt werden kann — wo bleibt da der nützliche Zweck? — Eine lächerlich schlechte Kopie eines Bildes nennt man einfach Karrikatur; ein Gleiches würde hier eintreten. Es ist also immer nur das Klavier als Universal-Instrument, allein oder im Verein mit anderen Instrumenten, welches in Betracht gezogen werden kann, will man grössere Werke der Musik „skizziren“. Warum aber soll es denen, die ausser Stande sind, sich das Original-Gemälde anzuschaffen, verwehrt sein, sich an einer Skizze zu ertreuen? — Es ist leider weder die Entstehung schlechter Originalwerke, noch schlechter Kopien und Skizzen von Meisterwerken ganz zu verhindern, und deshalb um so mehr geboten, dem wirklich Guten die möglichst weiteste Verbreitung zu verschaffen.

Meine persönliche Ansicht über die Wirkung und den Nutzen selbst der besten Bearbeitungen habe ich in No. 19 dieses Blattes deutlich ausgesprochen, und die eigentliche Meinungsdifferenz zwischen Herrn Karl Witting und mir besteht nur in der Anwendungsberechtigung der beiden qu. Ausdrücke.

Franz Heinrich.

Antworten.

Herrn **Johann Patat** in **Brody.** Besten Dank. Wir haben Ihren Brief mit der Zeichnung an Herrn Steinle in San Francisco gesandt, der sich freuen wird zu erfahren, dass Ihre Versuche in Bezug auf die Veranschaulichung des Elementar-Klavier-Unterrichts von gleichen Grundsätzen ausgehen, wie die seinigen.

Herrn **K.** in **Falkenberg** (Oberschlesien). Ihrem Wunsche soll entsprochen werden.

Anzeigen.

110 **Neue Musikalien.**

Im Verlage von Robert Forberg in Leipzig erschienen soeben:

Behr, François. Op. 408. Royal Fanfare. Galop pour Piano	ℳ	1 25
— — do. Galop pour Piano à quatre mains arrangé		1 50
Loeschhorn, A. Op. 152. Jagdstück für Pianoforte		1 50
— — Op. 153. Plainte d'amour. Sérénade pour Piano		1 75
— — Op. 154. Eglantine. Valse-Caprice pour Piano		1 75
— — Op. 155. Tyrolienne de Salon pour Piano		1 50
— — Op. 156 Une fleur d'Espagne. Bolero pour Piano		1 50
Raff, Joachim. Op. 115. Deux Morceaux lyriques pour Piano et Violon, arrangés par Frédéric Hermann		2 25
— — Op. 116. Valse-Caprice pour Piano et Violon, arrangée par Frédéric Hermann		2 25
Werner, Carl. Op. 33. Ich liebe Dich! (Je t'aime!) Melodisches Tonstück für Pianoforte		1 50
— — Op. 34. Vergissmeinnicht. (Myosotis.) Melodisches Tonstück für Pianoforte		1 50
Nachtrag zum Verlags-Catalog		——

Neu errichtet und für Weihnachtseinkäufe empfohlen:

Breitkopf & Härtel's Lager

solid und elegant gebundener

classischer Musikwerke und musikalischer Bücher.

Volksausgaben, Gesammtausgaben, Jugendbibliothek, musikhistorische u. theoretische Werke.

Ausführliche Kataloge gratis.

Sofort zu beziehen durch alle Buch- und Musikhandlungen. 115

Bei **Fr. Bartholomäus** in **Erfurt** erschien in neuer, zweiter vermehrter Auflage und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die

OPER IM SALON,

Ein reichhaltiges Verzeichniss von ein- und mehrstimmigen **Opern-Gesängen,** welche ohne oder mit Scenerie und Kostüm leicht besetzt und ausgeführt werden können.

Für alle Freunde des dramatischen Gesanges

namentlich für

Dilettantenbühnen, Gesanglehrer und Gesangvereine,

herausgegeben von

EDMUND WALLNER.

INHALT:

Verzeichniss von: I. Arien, Romanzen und Liedern für Sopran, Alt, Tenor, Bariton und Bass. II. Duette, Terzette, Quartette, Quintette, Sextette, Septette und Chöre.

Preis 1 Mark 50 Pf.

Der Verfasser, durch seine mannichfachen Aufsätze über Dilettantenbühnen, Aufführung lebender Bilder u. s. w. in weiten Kreisen längst bekannt, bietet Musikfreunden, namentlich denen des **dramatischen** Gesanges, einen reichhaltigen Catalog ausgewählt schöner Opern-Gesänge nach Stimmen gruppirt und mit practicablen Notizen versehen. Besonders werden **Lehrer** und **Lehrerinnen** des **Gesanges** diesen Leitfaden mit Freuden begrüssen, da er denselben ein werthvoller Wegweiser bei ihrem Unterrichte sein wird.

Auch Theaterdirektoren, namentlich aber **Vorstehern** und **Dirigenten** von **musikalischen Vereinen,** in denen der **Chorgesang** gepflegt wird, kann das schön ausgestattete Werk auf das Wärmste empfohlen werden.

Der billige Preis befördert seine weiteste Verbreitung.

Verlag von **F. C. E. Leuckart** in Leipzig.

Soeben erschien:

Klavier und Gesang.

Didaktisches und Polemisches

von

Friedrich Wieck.

Dritte vermehrte Auflage. — Geheftet 3 M. netto.

Inhalt: Ueber Elementarunterricht im Klavierspiel. — Abendunterhaltung und Speisung bei Herrn Zach. — Besuch bei Frau N. — Geheimnisse. — Opernwirthschaft. — Ueber's Pedal. — Verschiebungsgefühl. — Viel Klavierlernende und keine Spieler. — Gesang und Gesanglehrer. — Rhapsodisches über Gesang. — Hans Eilig. — Aphorismen über Klavierspiel. — Wunderdoctor. — Frau Grund und vier Lectionen. — Gesangs- und Klavierunfug. — Die Kunst ist nur durch die Künstler gefallen. — Vermischtes. — Ueber Pianoforte. — Schluss.

In diesen Blättern hat der berühmte Altmeister den reichen Schatz seiner vieljährigen Erfahrungen über Klavierspiel und Gesang niedergelegt. Mit köstlichem Humor geisselt er darin die mannichfachen Uebelstände der häuslichen musikalischen Erziehung, und ertheilt die treffendsten Winke und Rathschläge zu einer idealeren. Jeder, der sich für Musik interessirt, wird aus dem originellen, mit Wärme geschriebenem Buche eine Fülle von Anregung und Belehrung schöpfen. 114

Verlag von **Joh. André** in Offenbach a. M., und zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Klavierlectionen in Briefen.

Anweisung

das Klavierspiel zu erlernen

in Briefen an seine Schüler

eingetheilt in Aufgaben für jede Unterrichtsstunde (Lectionen) von

Louis Köhler. [107]

Bd. I. netto Mk. 3,20. Bd. II. III. à netto Mk. 3,60.

Musik-Instrumenten- u. Saiten-Fabrik.

C. A. Schuster

in Markneukirchen. [103]

Stipendium.

Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M., welche die Unterstützung musikalischer Talente zum Zwecke ihrer Ausbildung in der Kompositionslehre bezielt, beabsichtigt, ein Stipendium zu vergeben. Bezüglich desselben sind folgende Bestimmungen maassgebend:

1) Jünglinge aus allen Ländern, in welchen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, vorausgesetzt, dass sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musikalische Befähigung nachweisen.
2) Erscheinen die dessfalls vorgelegten Zeugnisse genügend, so wird dem Bewerber die Komposition eines vom Ausschuss der Stiftung bestimmten Liedes, sowie eines Instrumental-Quartettsatzes aufgegeben.
3) Ueber die eingelieferten Arbeiten haben drei Musiker von anerkannter Autorität als Preisrichter zu erkennen.
4) Der erwählte Stipendiat wird nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Kompositionslehre zum Unterricht überwiesen.

Wir laden nunmehr alle diejenigen, welche geneigt und nach den obigen Bestimmungen geeigenschaftet sind, ein, sich in frankirten Zuschriften, welche eine gedrängte Darstellung des seitherigen Lebens- und Bildungsganges zu enthalten haben, und unter Vorlegung der erforderlichen Zeugnisse bei dem unterzeichneten Vorsitzenden des Ausschusses

bis zum 10. November 1878,

zu melden.

Frankfurt a. M., den 20. September 1878.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung
und in dessen Namen:
Apell-Gerichtsrth. **Dr. Eckhard,** Präsident.
Dr. jur. V. May, Sekretär.

☛ Der heutigen Nummer unseres Blattes liegt ein Prospekt der Firma **F. E. C. Leuckart** (Konstantin Sander) in **Leipzig** bei, enthaltend die Ankündigung mehrerer musikalischer Werke, auf welchen wir unsere Leser aufmerksam machen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 22. **Berlin, 15. November** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.
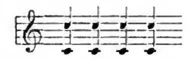
Wie übt man am Klavier?

Betrachtungen und Rathschläge.

Von **H. Ehrlich.**

(Fortsetzung.)

In noch viel höherem Grade erspriesslich ist die feste Haltung der Oberarme bei den Uebungen des Handgelenkes, welche gleichzeitig mit den gebrochenen Akkorden vorzunehmen der Verfasser dringend rathet, selbstverständlich beide nur in sehr beschränktem Maasse, um jede Uebermüdung zu vermeiden. Man beginne zuerst mit den Oktaven auf ein und derselben Stelle



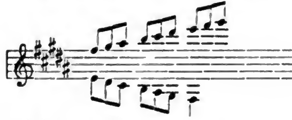
in beiden Händen sehr langsam; das Handgelenk muss jedes Mal so hoch als möglich gehoben werden, aber der Ellenbogen muss **fest** vor und an dem Oberkörper liegen bleiben, die Finger, auch der Daumen, müssen mit dem vollen Fleische auf die Taste fallen. In der ersten Minute wird mancher Ungewohnte glauben, dass es gar nicht möglich ist, eine Oktave aus dem Handgelenk zu spielen, ohne dabei den Unterarm ein wenig zu bewegen — nach einer kurzen Unterbrechung und bei Wiederaufnahme der Uebung wird auch der Ungewohnteste und Misstrauischste sich überzeugen, dass die Hand sich im Gelenke ganz leicht bewegt, ohne dass der Unterarm gehoben wird und dass die Schwierigkeit mehr in der festen Haltung des Oberarmes liegt. Ja noch mehr! Jeder nicht ganz geübte Klavierspieler wird an sich selbst folgende Erfahrung proben, die ihn zur Ueberzeugung von der Richtigkeit der hier angegebenen Methode führt: Wenn der Ellenbogen vollständig fest an der vorderen Rippenwand liegt, so wird bei den ersten Versuchen von Oktaven- und Akkord-Gelenkübungen der Unterarm mitgehen, d. h. sich heben, doch nach wenigen Minuten tritt eine solche Ermüdung des Unterarmes ein, dass nur mehr das Handgelenk sich bewegt. Der Unterarm kann eben bei der angedeuteten Stellung nicht lange mitgehen, und ist zur Ruhe genöthigt.

Nach den ersten Handgelenkübungen auf der Oktave c ist es gerathen, dieselbe Bewegung auf Oktaven mit schwarzen Tasten vorzunehmen; nach dieser Uebung aber chromatisch in der Weise vorzugehen, dass c cis d dis e f u. s. w., jede 4—6 Male, angeschlagen werden mit vollem Fleisch des letzten Fingergliedes. Sehr anzurathen ist es, schon bei diesen Anfängen den vierten Finger auf die schwarzen Tasten zu bringen. Es wird später dargelegt, warum dieser Gebrauch des vierten Fingers in dem Bau der Hand begründet liegt. Nachdem nun die Oktaven auf denselben Tönen nach der eben angegebenen Weise eine Zeit lang — abwechselnd mit gebrochenen Akkorden — geübt worden sind, können die Oktaven-Tonleitern begonnen werden. Doch nur ein sehr langsames Tempo sichert die ganz gleichmässige Hebung und Senkung des Handgelenkes, sowie die Gleichmässigkeit der Kraft im Anschlage. Der Verfasser weiss aus Erfahrung an sich und vielen Schülern, dass die Unsicherheit in Oktaven-

Passagen öfters nicht die Folge eines ungenügenden Uebens, sondern der ungleichmässigen Bewegung des Handgelenkes und der daraus entspringenden Ungleichheit des Anschlages war und dass ein sehr langsames Ueben bei vollkommen ruhiger Haltung des Ober- und Unterarmes viel rascher zum Ziele führt, d. h. die fehlerlose Ausführung selbst in schnellem Zeitmaasse sicherte, als ein viel längeres und mühevolleres Wiederholen in anderer Art, bei welcher die Hebung und Senkung des Gelenkes nicht eine so gezwungen gleichmässige war, wie bei der Methode des Verfassers. Er hat gerade in letzterer Zeit mehrere sehr überraschende Resultate bei Schülern erzielt, welche sich vorher mit schweren Passagen viel abgemüht hatten. Der Eine konnte den Oktaven-Gang in der Schumann-Novelette E-dur nicht mit Sicherheit bewältigen; dem Anderen boten die Oktaven-Sprünge der beiden Hände im D-dur Zwischensatz der fis-moll-Novelette bei der Stelle



u. s. w. unübersteigliche Schwierigkeiten; ein Dritter mühte sich mit der auseinandergehenden Oktaven-Passage in der Liszt'schen Uebertragung des Tannhäuser-Marsches

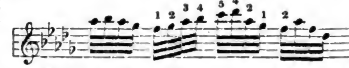


u. s. w. vergeblich ab.
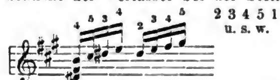
Der Verfasser liess diese Stellen in seiner Gegenwart sehr langsam 10—12 Male üben, wobei er zuerst die Ellenbogen des Spielers an dessen Vorderleib hielt, nach dem fünften Male aber die eigene Kraft desselben wirken liess, was selbst bei der Tannhäuser-Passage in den oben ausgeschriebenen Noten und beiden Händen gelang; nachdem sie mit kurzer Unterbrechung diese Art des Uebens dreimal angewendet, also die Stelle etwa 30—36 Mal gespielt hatten, vermochten sie bei nur etwas freierer Haltung des Unterarmes die betreffenden Passagen sofort in bedeutend schnellerem Tempo mit Sicherheit auszuführen, was ihnen vorher nach fast 100-maligem aufmerksamen, aber unsystematischen Ueben zu Hause nicht gelungen war.

Das ganze Geheimniss des schnellen Erfolges lag in dem Umstande, dass durch die vorgeschriebene Haltung des Ober- und Unterarmes das Handgelenk allein in Thätigkeit blieb und zur **gleichmässigen** Hebung und Senkung gezwungen war. Denn der Hauptfehler der meisten Lernenden bei Ausführung der Oktaven-Passagen und der Akkordenfolge im Stakkato oder Portamento liegt in der unbewussten ungleichmässigen Bewegung des Handgelenkes; sie geben zwar Acht, dass sie nicht den Unterarm zugleich mit dem Handgelenk heben und erreichen mit der Zeit, dass sie dies richtig kontroliren, aber es entgeht ihnen, dass sie manchmal das Handgelenk und den Arm gar nicht heben und die Oktaven oder Akkorde nur niederdrücken, anstatt anzuschlagen, wobei sie gewöhnlich den Arm vorschieben. Dieser Fehler ist unmöglich bei der hier angedeuteten Methode. Schwer ist zwar die Ausführung dieser Methode bei Handgelenkübungen, nur **sehr** mässig und im langsamen Tempo darf sie angewendet werden, aber unfehlbar und überraschend schnelle Resultate erzielend hat sie der Verfasser gefunden und er hofft sicher, dass jeder Lehrer sie als solche erproben und erkennen wird, zumal sie keiner anderen entgegen tritt und nur als eine Beigabe der anderen gelten will.

Wer nun die hier angedeutete Methode, deren richtige Anwendung und Theilung mit anderen der Verfasser später genau angeben wird, einige Zeit lang geübt hat, der wird manchmal mit überraschender Sicherheit den besten Fingersatz, selbst bei den schwierigsten Stellen finden. Wenn ein geübter Klavierspieler, der die Methode noch gar nicht angewendet hat, sich die Mühe nehmen will, die Oberarme fest anzuschliessen, und die folgenden Stellen, deren Fingersatz gewöhnlich ziemliche Schwierigkeiten bietet, zu versuchen, so wird er sogleich einsehen, um wie viel leichter die Fingersätze des Verfassers sich spielen. Nehmen wir die Stelle der dritten Variation des Andante der grossen f-moll-Sonate Beethoven's



(die Hand ein wenig nach vorwärts gegen die Klappe halten) so wird man sich bald überzeugen, dass der hier angezeigte Fingersatz bei vollkommen stillstehender Hand noch der bequemste ist. In der A-dur-Sonate op. 101 braucht der Verfasser bei der Stelle



den Fingersatz und manche seiner Schüler, die denselben im Anfange unüberwindlich schwer fanden und denen er den Gebrauch eines anderen frei gestellt hat, kamen zuletzt doch dahin, den seinigen als den sichersten und leichtesten zu erkennen. In manchen Bach'schen Fugen und Partita's hat er durch

seine Methode Fingersätze gefunden, welche schwierige Stellen bedeutend erleichterten, auch in dem G-dur-Nocturne von Chopin und in der As-dur-Ballade, und nachdem er alle anderen Fingersätze erprobt, glaubt er ohne Anmaassung sagen zu dürfen, dass der seine wohl noch zu den sichersten und wenigst schwierigen gerechnet werden kann. Auch kommt es gar oft vor, dass ein Fingersatz, welcher zuerst als der unbequemste erschien, nach einiger Uebung beim Vergleiche mit anderen, viel weniger unbequemeren und leichter scheinenden, sich zuletzt als der sicherste erweiset, d. h. als der, bei welchem viel weniger Gefahr des Fehlens, Daneben-Greifens droht, weil er eben die Handstellung unverändert festhält. Allerdings ist die Selbstbildung des Fingersatzes das letzte Stadium der hier gegebenen Methode und nur Dem möglich, der sich dieselben durch öfteres Ueben und öfteren Gebrauch schon angeeignet hat und seiner richtigen Haltung der Arme vollkommen sicher ist.

Aber der Weg zu dieser Sicherheit ist ein verhältnissmässig kurzer, und, wenn auch schwerer, bei einiger Aufmerksamkeit unfehlbarer; und der Verfasser erlaubt sich nun nochmals diesen Weg genau anzuzeigen, welcher zum richtigen Ziele führt, ohne dass dabei irgend eine andere Methode verlassen oder beseitigt wird, wenn dieselbe nicht an und für sich, d. h. in sich selbst eine unrichtige ist. Die Gymnastik hat, wenn sie mit richtigem Maasse angewendet ward, noch niemals die gute Körper-Haltung eines Mannes verdorben, wohl aber eine schlechte beseitigt.

Jeder, der die hier angedeutete Methode befolgen will, soll während 8—10 Tagen die angeführten einzelnen Finger-, Tonleiter-, gebrochene Akkord- und Oktaven-Uebungen nach und nach sehr langsam vornehmen, im Anfange nie länger als höchstens 2—5 Minuten, vier bis fünf Mal des Tages. Die Hauptsache ist die Gewöhnung des Oberarmes wie die Haltung des Unterarmes, und dass das volle Fleisch des obersten Fingergliedes die Tasten fest anschlage. Nach 8—10 Tagen können diese Uebungen etwas länger oder — was noch viel erspriesslicher ist — öfter, also 6—8 Male des Tages, immer 4—6 Minuten, vorgenommen werden. Im Uebrigen mag der Lernende seine Stücke nach wie vor nach der Methode seines Lehrers üben; nur möchte der Verfasser sich den Rath erlauben, dass der Lernende beim langsamen Ueben einer **Passage,** nicht etwa bei der Ausführung im richtigen Tempo, den Oberarm wenn auch nicht ganz fest, doch so nahe am Oberleib halte, als es ihm möglich ist. Die hierbei nöthige Kraftentwickelung ist von nützlichster Rückwirkung auf die Unabhängigkeit der Finger. Nach zwei Wochen solcher Vorbereitung durch die einfachen Uebungen ist es an der Zeit, auf die „Tausig-Ehrlich'schen Tägliche Studien" überzugehen; diese müssen durchaus nach der Methode gespielt werden, mit anliegendem Oberarm, die Ellenbogen fest vor dem Oberleibe; ganz langsames Tempo, das nur nach längerer Uebung etwas schneller werden darf. Jeder Ton muss voll mit gehobenem Finger angeschlagen werden. Diese Täglichen Studien dürfen zumal im Anfange nicht länger als 5, dann 8, höchstens 10 Minuten hintereinander geübt werden, weil sie sonst ermüden, abspannen und die Hand zu sehr anstrengen; dagegen können und sollen sie öfter im Tage gespielt werden — so nimmt der Gymnastiker die eisernen Hanteln mehrere Male des Tages zur Hand, um Gelenk- und Arm-Muskeln zu üben und zu stärken, hütet sich aber in einem Male ein genau berechnetes Zeitmaass zu überschreiten. Der Verfasser glaubt, dass die längste Uebung 10, 15—20 Minuten dauern soll, dagegen kann sie je nach der Kraft und der Gewohnheit des Spielers drei-, vier- auch fünfmal des Tages vorgenommen werden. Dass hierbei nicht immer eine und dieselbe, sondern jedesmal eine andere vorgenommen werde, ist wohl nicht besonders einzuschärfen; es muss Jedermann einleuchten, dass Kraftanstrengung nach verschiedenen Seiten hin vertheilt nicht in demselben Maasse ermüdet, als wenn sie immer auf einen Punkt konzentrirt bleibt.

Von dem Momente, wo die Tausig-Ehrlich'schen „Tägliche Studien" in Angriff kommen, ist dem Spieler auch anzurathen, dass er die Passagen der Stücke, die er studirt und die ihm Schwierigkeiten bereiten — mit Erlaubniss seines Lehrers — zehn- bis zwölfmal, mit an dem Oberleib liegenden Oberarm und den Ellenbogen vor dem Oberleib anliegend sehr langsam und mit vollem Anschlage übe und dann jedesmal wieder mit freier Armhaltung versuche; er wird sich bald überzeugen, dass eine grössere Sicherheit, Ruhe und Kraft in die Ausführung gekommen ist. Allerdings sind Geduld und Ausdauer nothwendig, denn die Anstrengung ist im Anfang keine geringe und mancher Spieler wird in den ersten Tagen über steife Finger klagen, wie der Turner nach den ersten Uebungen unangenehmes Dehnen und Ziehen in allen Gliedern spürt, aber dort wie hier wird sich nach kurzer Zeit die heilsame Folge zeigen und die Lust mit jedem Fortschritt steigern. Selbstverständlich wird dieser Fortschritt bei Manchen schnell, bei Anderen nur langsam bemerkbar sein; es giebt ja eben so gut besondere Talente für das rein Mechanische und Technische, wie für das Geistige. Niemand wird bestreiten können, dass die unfehlbare Technik des seligen Tausig eine nicht durch unaufhörliches Ueben allein zu erlangende, sondern eine grossentheils aus

besonderen Anlagen hervorgehende war; diese Anlagen sind durch eisernen Fleiss auf's Höchste entwickelt worden, das liegt klar, aber ebenso klar ist auch, dass ein anderer Klavierspieler selbst mit zwölfstündiger täglicher Arbeit diese Technik nie erlangen könnte, wenn er nicht gleich Tausig gerade mit einem ganz besonderen Talente nach dieser Richtung hin begabt ist, zu gleicher Zeit mit vollendeter Mechanik den Sinn für Klarheit und Rhythmik verbindet; wie denn auch alle Geiger der Welt vergeblich dahin arbeiten werden, einen Stakkato-Lauf mit der Sicherheit, Reinheit und unnachahmlichen Anmuth und Leichtigkeit auszuführen, die Sarasate's „Eigen" genannt werden kann. Aber selbst rein Mechanisches, das nur als Wirkung des Uebens erscheinen dürfte, geht manchmal aus spezieller Begabung hervor. Willmers Triller, Dreyschoks Oktaven-Gänge und perlende Läufe, die unermüdliche Ausdauer und Kraft des in letzter Zeit erschienenen Herrn Zarebski — der Verfasser nennt absichtlich drei Klaviervirtuosen, deren musikalische Art ihm sehr fern steht — waren und sind spezielle Leistungen, die aus einer bestimmten Begabung hervorgehen, wenn dieselbe auch nicht hoch anzuschlagen ist.

Der Verfasser kann aus Erfahrung versichern, dass auch solche Schüler, die zum Technischen weniger beanlagt waren, nach einiger Zeit geduldigen Uebens der hier angegebenen Methode mit einem Male einen verhältnissmässig plötzlichen Fortschritt zeigten, dagegen solche, deren Organisation — Bau der Finger und des Handgelenkes — ihnen die Bewältigung technischer Schwierigkeiten erleichterten, binnen kurzer Zeit eine viel grössere Kraft des Anschlages und Sicherheit in den verschiedenartigsten Passagen erlangten.

Der Verfasser glaubt seine Methode der geneigten Beachtung der Lehrer und dem Selbststudium der Dilettanten vertrauensvoll mit folgenden Bemerkungen anempfehlen zu können, die gewiss von allen Einsichtsvollen nicht unrichtig gefunden werden.

In unserer Zeit hat die Mechanik, d. h. das reine einzelne Passagenwerk, das mit Anschlag, Rhythmik, Verschiedenartigkeit der Ton-Färbung, also mit dem eigentlich Technischen, noch gar nichts zu thun hat, eine ungeheure Ausdehnung genommen; nicht etwa die modernen Virtuosen-Komponisten, die jetzigen Herz, Kalkbrenner u. s. w. stellen in ihren „Fantasien" (ohne Fantasie) grosse Anforderungen an den Spieler, nicht allein der noch unerreichte Klavier-Künstler Franz Liszt verlangt „Transcendentales" in seinen Konzertstücken und Etüden; sondern schon Beethoven in seinen letzten Sonaten, dann Schumann und Chopin und jetzt Brahms, Kiel, Kirchner u. A. bieten in ihren Werken die schwierigsten Kombinationen von Läufen, Trillern, Doppelgriffen, Akkordenfolgen in schnellem Zeitmaasse und Oktavengängen, deren Bewältigung um so mühsamer ist, als die Wirkung nicht von der Technik allein, sondern in gleichem Maasse vom Vortrage, von der geistigen Belebung der Passagen abhängig ist. Nun braucht es wohl nicht weitläufig dargelegt und bewiesen zu werden, dass die übergrosse Mehrzahl der jungen Klavierspieler das grösste Gewicht auf die Wagschale der Technik legen und auf sie die meiste Zeit verwenden. Hierdurch wird die Aufmerksamkeit von der geistigen Auffassung und vom Vortrag abgelenkt. Andererseits kommt es allerdings auch vor, dass manche Lernende diesen letzteren ihr Hauptaugenmerk widmen und darüber die Technik vernachlässigen, und diese mangelhaft bleibt. Sehr selten ist der Fall, dass Mechanik, Technik und Vortrag bei einem Lernenden im Gleichgewicht erhalten bleiben, und man kann wohl behaupten, dass dieser Fall hauptsächlich die Folge ungewöhnlicher Begabung ist, dass der Lernende eben eine sehr schnelle Auffassung und lebhafte Phantasie besitzt und daher der Technik unbeschadet des Vortrages sehr viel Zeit widmen kann. Der Verfasser geht nun von der Ueberzeugung aus, dass ein Gleichgewicht zwischen den rein mechanischen Uebungen und jenen Studien, welche das Technische und den Vortrag also das Musikalische entwickeln, am besten hergestellt wird, wenn in die Waagschale des Mechanischen Weniges aber Schweres, dagegen in die des Musikalischen Vieles gelegt wird, d. h. wenn die mechanischen Uebungen derartig berechnet werden, dass sie die Kräfte stark anspannen, und schon bei weniger häufigem Gebrauch nach allen Seiten entwickeln und dagegen allen den Uebungen, welche die genaue Kenntniss und Handhabung des Taktes, der Eintheilung verleihen und befestigen, welche den Anschlag entwickeln, die Empfindung erwecken und musikalisch läutern, den Formensinn bilden, die Auffassung anregen, das Erkennen der Tonformen erleichtern und befördern und den Geist zum richtigen Erfassen der Meisterwerke der Tonkunst heranbilden, um desto mehr Zeit und Aufmerksamkeit gewidmet wird. Daher: sobald der Lernende die mittlerere Stufe erreicht hat und z. B. das erste Heft der Cramer'schen Etüden anfangen kann, wenige schwere technische Uebungen in genau berechnetem, den Kräften entsprechendem Maasse, und viele nicht schwere Stücke, sondern solche, die gut vorgetragen werden müssen und können!

Sage Niemand etwa, es sei gefährlich, zu früh schwere technische Uebungen zu beginnen, den Schüler zu ermüden, ihm das Klavierspiel, die Musik zu verleiden: es sei vielmehr nothwendig, in ihm erst rechte Liebe

zur Sache zu erwecken, das Andere käme dann schon von selbst u. s. w.

(Fortsetzung folgt.)

Berichtigung. Anstatt der **tr.**-Zeichen in den Notenbeispielen auf S. 253 und 254 der vorigen Nummer muss überall ein **sfz** stehen.

Das Jubiläum einer Pianoforte-Fabrik.

Von **Robert Musiol.**

Am siebenten November 1853 wurde eine Pianofortefabrik in Leipzig mit 3 Arbeitern eröffnet, welche heut zu den gesuchtesten und geschätztesten nicht blos im Lande Sachsen, nicht blos in Deutschland, nicht blos in Europa, sondern auf dem ganzen Erdkreis zählt. Sie hat also zum siebenten November dieses Jahres einen Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren, ein Viertel-Jahrhundert, hinter sich; in der Weltenzeit eine Spanne, für uns Menschen ein halbes Menschenalter, in dem Wohl und Weh, Leid und Lust, Hangen und Bangen so oft wechseln können, als die Sonne auf- und untergeht. Wenn sich nun ein Unternehmen so lange gehalten, wenn es sich sogar nicht blos gehalten, sondern zu einer Höhe hinauf geschwungen hat, die von Manchem nie erreicht werden kann und wird, und um die es von Manchem beneidet wird, so mag dem Manne, der dies Alles aus eigener Kraft, durch eigene Intelligenz von unten auf vollbrachte, aus allen musikalischen Kreisen aufrichtigst gratulirt, zu solchem ehrenvollen Tage das Beste gewünscht werden.

Und der Mann, der mit grösstem und berechtigstem Stolze dies Alles veranlasste, der mit 3 Arbeitern sein Etablissement anfing und heut an 500 Arbeiter beschäftigt, ist kein anderer, als Ferd. Julius Blüthner, dessen Instrumente in allen Erdtheilen seinen Ruhm verkünden.

F. J. Blüthner wurde am 11. März 1824 in Falkenhain, Regierungsbezirk Merseburg geb.; sein Vater starb ihm nach kaum beendeter Schulzeit und musste der Knabe das Tischlerhandwerk lernen. Doch bald stellte sich die ausgesprochendste Neigung zum Pianofortebau bei ihm ein und er wurde Lehrling in der Pianofortefabrik von Hölling in Zeitz, wo er mit grösstem Eifer und dem regsten Interesse seinem Berufe oblag. Nach bestandener Lehrzeit absolvirte er als Freiwilliger seine Militärpflicht, und als er dieser genügt hatte, musste er in der unternehmungsungünstigen Zeit 1848—49 sein Heil im Stimmen und Repariren von Pianoforte's suchen, erwarb sich aber bald darin einen geschätzten Namen und vollauf Beschäftigung, wodurch sich ihm die beste Gelegenheit darbot, die Instrumente verschiedener Konstruktion näher kennen zu lernen. Und so sammelte er sich die nützlichsten und werthvollsten Erfahrungen für sein Handwerk, bis er nach einigen Engagements in Pianoforte-Fabriken am 7. November 1853 die eigene Werkstatt eröffnete. Im Februar 1854 hatte er das erste Instrument fertig, im März das zweite, und da die Instrumente durch die Fülle, den Adel und Gesang des Tones bald die Aufmerksamkeit der Künstler und Kunstfreunde auf sich lenkten, steigerte sich mit der Nachfrage seines Fabrikats sowohl die Arbeiterzahl, so dass er Ende 1854 schon 6 und 1855 zehn Arbeiter beschäftigte, wie die Lokalitäten des anfangs recht bescheidenen Etablissements. Die Fabrik, von Grund aus eigens für ihre Zwecke aufgeführt, mit entsprechendem Komfort, Maschineneinrichtung und sonstigen Anlagen der Neuzeit ausgestattet, beschäftigt zur Zeit in ihren Räumen 450 Arbeiter, wozu noch ausserhalb eine sehr beträchtliche Anzahl zu rechnen ist, welche unter eigenen Meistern die Anfertigung der Klaviaturen, den Eisenguss der Rahmen, die Holzbildhauerei, die Messing- und andere Metallarbeiten betreiben. Die jährliche Produktion beläuft sich auf ungefähr 1200 Pianinos und 900 Flügel, welche nach allen Gegenden des Erdballes begehrt werden. Auf das Sorgfältigste und Solideste gebaut, trotzen sie sogar den ungünstigsten Witterungsverhältnissen.

Dass bei solch gediegener Thätigkeit auch ehrenvolle Erfolge nicht ausblieben, möchte wohl natürlich sein. Und sie wurden dem Chef der Fabrik auch in reichster Weise. Schon 1854 wurde Blüthner die erste Preisauszeichnung für einen Konzertflügel auf der Münchener Ausstellung zu Theil; ferner erhielt er erste Preise für vorzügliche Arbeit, Spielart und Tonschönheit 1865 in Merseburg, 1867 in Chemnitz und 1870 in Cassel. Die Pariser Weltausstellung 1867 prämiirte ihn mit dem ersten Preise für Norddeutschland; auf der Wiener Welt-Ausstellung 1873 wurde die höchste Auszeichnung überhaupt, nämlich das Ehrendiplom, an erster Stelle erworben, welches ein anerkennendes Dankschreiben des deutschen Reichskanzlers „für die so würdige Vertretung Deutschlands" zur Folge hatte. Die Weltausstellung zu Philadelphia (1876) erkannte den Instrumenten die einzig verliehene Auszeichnung, die Centennial-Medaille, zu, für „vorzüglichen Ton, vorzügliche Ausführung und für Erfindung des Aliquot-Piano." Dieses prämiirte und 1876 von sämmtlichen Hauptstaaten der Welt patentirte System macht die Verwendung mitschwingender und -klingender, aber nicht angeschlagener Saiten zur Verstärkung der Obertöne auf Grund des namentlich von Prof. Helmholtz theoretisch nachgewiesenen Einflusses des stärkeren Hervortretens harmonischer Obertöne in dem Mischungsverhältnisse mit dem Grundton nutzbar, und hat es sich sogleich bei seinem Erscheinen durch den ungemein gesangreichen, vollen edlen Ton, der im höchsten Grade modulationsfähig, andauernd und bei ausgehaltenen Akkorden aeolsharfenartig in wunderbarem Decrescendo verhallt, die Sympathien wohl sämmtlicher Musikfreunde zu erwerben gewusst. Ausser diesem System sind noch eine 1856 patentirte Mechanik, die mit sämmtlichen Anforderungen an Repetition und elastischem Anschlag grösste Einfachheit verbindet, Blüthner's eigenstes

Werk, ferner 1863 die sogenannten symmetrischen Flügel zu erwähnen, in welchen doppelte Resonanzboden mit schräg überliegenden Basssaiten bei einer dem Auge schmeichelnden Verschönerung eine bedeutendere Klangfülle erzeugten, als die damals berühmtesten Pariser Erard's, wie schliesslich die Modelle und Zeichnungen seiner Instrumente überhaupt auf Grund praktischer Erfahrungen unter Berücksichtigung theoretischer Ergebnisse bis in die kleinsten Theile von Blüthner selbst angefertigt werden.

Dies rege, rastlose und ruhmreiche Streben wurde auch an höchster Stelle erkannt und belohnt, indem Blüthner 1865 zum Königl. Sächs. Hoffabrikanten ernannt wurde und 1871 den Titel eines Königl. Sächs. Kommerzienrathes erhielt.

Noch haben wir eines Blattes in diesem in 25 Jahren ruhmreich und verdienstvoll erworbenen Lorbeerkranze zu erwähnen. Es ist dies sein 1872 mit Heinrich Gretschel (Sekretär der Leipziger polytechnischen Gesellschaft) bei Fr. Voigt in Weimar herausgegebenes „Lehrbuch des Pianofortebaues in seiner Geschichte, Theorie und Technik," wodurch er den Anfang zu einer geregelten Pädagogik dieses Fabrikzweiges gemacht hat. Hauptzweck des Buches ist, den gegenwärtigen Standpunkt des Pianofortebaues möglichst klar und richtig zu stellen, die Grundsätze und Bauarten der wesentlichsten und anerkannten Fabriken zu berücksichtigen und so namentlich jüngeren Pianofortebauern die wünschenswerthe theoretische Vorbildung und die unumgänglichsten praktischen Winke zu geben. Dass ausserdem dieses äusserst werthvolle, aus der Theorie und Praxis des Pianofortebaues gleichsam herausgewachsene Buch auch Werth, unschätzbaren Werth für den Künstler und Pianofortebhaber hat, dürfte bald in die Augen fallen, noch mehr, wenn man sich den darin enthaltenen Stoff klar gemacht hat. Das Buch enthält nämlich drei Theile: 1) Physikalische Grundlagen (Vom Schall im Allgemeinen und seinen verschiedenen Arten; von den Verschiedenheiten der Klänge; Schwingungszahlen der einzelnen Töne der Tonleiter; von der Temperatur; höchste und tiefste Klänge; absolute Schwingungszahlen der musikalisch verwendbaren Klänge; von den Schwingungen der Saiten; Schwingungen der Platten; von den Schwebungen; von der Fortpflanzung des Schalles und der Resonanz; von der Klangfarbe.); 2) Geschichte der Pianoforte (vom Ursprunge der mit Tasten versehenen Saiteninstrumente; das Klavier bis zur Erfindung der Hammermechanik; die Erfindung der Hammermechanik; die weitere Entwickelung des Pianofortebaues) und 3) Die Praxis des Pianofortebaues. Dieser letzte Theil behandelt in genauer, höchst fach- und sachgemässer Beschreibung: Die Praxis des Pianofortebaues (die Materialien, die Werkzeuge des Pianofortebaues), den Bau des Flügels (Entwurf und Zeichnung eines Flügels; der Kastenbau; der Resonanzboden; der Saitenbezug; die Mechanik; die Klaviatur), den Bau des Pianinos (Allgemeines; der Kastenbau; Resonanzboden und Saitenbezug; die Mechanik und Klaviatur) und den Bau des tafelförmigen Pianoforte's (allgemeine Einrichtung; Kastenbau; Resonanzboden, Saitenbezug, Mechanik und Klaviatur; die äussere Verkleidung des Pianoforte; das Zusammensetzen der Mechanik; das Stimmen des Pianoforte; das Fertigmachen und Egalisiren). Den ohnehin schon grossen Werth des an Material und Belehrung fast überreichen Buches erhöht noch ein „Atlas zum Lehrbuch des Pianofortebaues" (1872, ebendas.), der auf 17 künstlerisch ausgeführten, höchst anschaulichen Foliotafeln sowohl Aufklärung über die verschiedenen akustischen Vorgänge, wie auch über alle verschiedenen Gestalten und Theile sämmtlicher Klavier-Instrumente giebt, so dass das Ganze ein schönes Zeugniss deutschen Fleisses, ein werthvolles Monument deutscher Arbeitskraft ist.

Und so kann Herr Blüthner mit Stolz, Freude und Genugthuung auf jenen Tag zurückblicken, an dem er vor 25 Jahren sich ein Heim begründete, von dem aus er als friedlichster Eroberer in alle Welt auszog; er kann das schöne Wort Schillers ohne Bedenken auf sich beziehen:

Alle Menschen werden Brüder,
Wo Dein sanfter Flügel weilt.

Möge sich ihm bei solchen Erfolgen das Silber recht bald ins lauterste Gold verwandeln!

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 11. November 1878.

In einer Matinée, welche der Komponist Herr **Xaver Scharwenka** am 26. Oktober vor geladenen Zuhörern veranstaltete, hörten wir ein Trio des Konzertgebers, das unser Interesse in hohem Grade erregte und als sehr werthvolle Bereicherung der Kammermusikliteratur gepriesen werden muss. Wir begegnen in demselben keinem Thema, das nicht den Stempel der Eigenart an der Stirn trüge. Dass das Werk eine schöne formale Gestaltung zeigt, dass die Instrumente wirkungsvoll behandelt sind, muss bei einem Komponisten wie Sch. vorausgesetzt werden, doch sei auf die feinen Klaviereffekte, womit der Künstler seinen Part bedacht, noch besonders hingewiesen. Der erste Satz ist voll Frische und Leben, kurz und flott, aus einem Gusse. Der langsame Mittelsatz spricht ein tiefes männliches Empfinden aus, er ist zwar im Verhältniss zu den anderen Sätzen etwas zu lang, doch möchten wir nicht gern etwas darin vermissen. Das Scherzo hat einen pikanten Rhythmus und muss als höchste Steigerung des Werkes betrachtet werden, da im letzten Satz, so schön derselbe auch an und für sich wirkt, keine Steigerung gegen die früheren Sätze zu spüren ist. Der Konzertgeber, die Herren Holländer und Grünfeld führten das Trio in vollendeter Weise aus. Eine Kavatine für Violoncell von Herrn Ph. Scharwenka, dem Bruder des vorigen, welche Herr Ernst Jonas

mit Empfindung und schönem, breitem Tone spielte, erfreute sich des ungetheilten Beifalls der kunstsinnigen Hörer durch den musikalischen Gehalt sowohl, wie durch die geschickte, den kenntnissreichen Musiker verrathende Arbeit. Durch die erneute Bekanntschaft mit der ansprechenden Violin-Ballade von Moritz Moszkowski wurde unsre günstige, in diesen Blättern über dies feine Stück geäusserte Meinung lediglich bestätigt. In Fräulein Jakoubovitsch, welche Mendelssohns capriccio brillant korrekt, sicher und geschmackvoll spielte, lernten wir eine viel versprechende Pianistin kennen.

— Frau Annette Essipoff liess uns in einem am 2. November stattgehabten Konzerte, in welchem sie nur Kompositionen von Chopin spielte, abermals ihre erstaunliche Technik, ihre Kraft und Ausdauer, ihr Riesengedächtniss bewundern, doch müssen wir leider auch bekennen, dass sie sich der Lösung ihrer Aufgabe in geistiger und ästhetischer Beziehung nicht ganz gewachsen zeigte. Was sie uns vorführte, das war nicht der elegante, schwermüthige Pole mit den poetischen Zügen, das war ein russifizirter Chopin. Sie zerpflückte die musikalischen Phrasen, vergriff sich zuweilen im Tempo, z. B. gleich im ersten Satze des A-moll-Konzertes, dessen Hauptthema sie zu langsam spielte und befliss sich einer Manierirtheit, die wir an ihrem Spiel im vorigen Jahre nicht bemerkt haben. Am unangenehmsten aber wurden wir von der Art, wie sie die Kantilene spielte, berührt. Es machte sich da ein unmusikalisches und unweibliches Schlagen und Stechen bemerkbar, selten der sanfte Druck auf die Tasten, durch den allein ein edler, holz-, filz- und eisenfreier Ton erzeugt wird, und obgleich sie von einem der schönsten Bechstein'schen Flügel, der eigentlich schon für den Spieler singt, unterstützt wurde. Manches hingegen, wie der letzte Satz des Konzerts und einige der kleineren Kompositionen, z. B. einige Préludes und Etudes, spielte sie so vollendet nach jeder Richtung, dass man seine Freude daran haben musste. Wem viel gegeben, von dem wird viel verlangt, und deshalb durften wir mit dem, was wir an dem Spiele der hochtalentirten Künstlerin auszusetzen haben, nicht zurückhalten.

— **Rafael Joseffy**, ein Tastenbeherrscher, wie unsere Zeit nicht seines Gleichen hat, gab am 7. November im Verein mit der K. K. Kammersängerin Frau **Wilt** ein Konzert in der Sing-Akademie. J. gebietet über eine ganz aussergewöhnliche Technik, über einen durchgeistigten, in allen Stärkegraden gleich edlen Ton. Sein Piano gleicht dem Flüstern des Zephir, sein Forte erinnert in Bezug auf Glanz und Kraft an Stahl und blitzend Eisen; (man denke an den Schluss des E-moll-Konzerts) doch beherrscht er die verbindenden Mitteltöne noch nicht vollkommen, wodurch sein Spiel zuweilen etwas eintöniges erhält, — noch mangelt demselben auch die rechte geistige Vertiefung, als höchste Weihe jeder Kunstleistung. Es wäre widersinnig, von ihm, dem Jüngling, die geistige Reife eines Bülow, Rubinstein oder Ehrlich zu verlangen; aber sie sollen seine Vorbilder sein, ihnen strebe er nach und er wird sich zum glänzenden Stern am Kunsthimmel erheben.

Wir hörten von ihm: Chopin's E-moll- und Liszt's Es-dur-Konzert mit Orchester, dann Bach's chromatische Fantasie, diese nicht ganz im Style des Werkes, ein Menuett von Bocherini und zwei Stücke von Chopin.

Frau Wilt sang Weber's „Ocean, du Ungeheuer“ und Mozart's „Martern aller Arten“, sie enthusiasmirte das Publikum durch ihre wahrhaft phaenomenale Stimme und ihren hochdramatischen Vortrag.

Wir können unsern Musikbericht nicht schliessen, ohne der Aufführung des Elias durch die Hochschule, des Paulus durch den Stern'schen Gesang-Verein und der Bach'schen H-moll-Messe durch die Sing-Akademie Erwähnung zu thun. Emil Breslaur.

Herr **Ernst Flügel** veranstaltete Dinstag, den 5. November, im Saale des Hotel de Rome ein Abendkonzert, worin er sich unserem Konzertpublikum wohl zum ersten Male in seiner Doppelbefähigung als schaffender und ausübender Musiker vorstellte. Der Komponist Flügel suchte mit diesem Konzerte den klingenden Beweis zu führen, dass sein schaffendes Talent auf drei Gebieten der musikalischen Komposition: auf demjenigen des Trio's, des Liedes und auf dem der Klaviermusik als solcher wohl zu Hause ist. Nach dem Trio in Es für Piano, Violine und Violoncello zu urtheilen, das Ref. allein von Herrn Flügel's Kompositionen anhören konnte, besitzt unser Komponist eine reiche, musikalische Phantasie, die freilich mit der künstlerischen Gestaltung noch kein so enges, inniges Bündniss geschlossen hat, dass Erfindung und architektonische Ideen-Entwicklung ein Herz und eine Seele bilden. Dieser Mangel der nothwendigen Harmonie zwischen den Hauptideen und ihrer organischen Entfaltung machte sich unglückseliger Weise gerade im ersten Satze besonders fühlbar. Darin gab es allerlei Bilderchen, die wohl insgesammt für den Empfindungsadel unseres Komponisten zeugen, allein nimmermehr ein wahres Kunstwerk, das einem Baume gleich sich aus einem Grundstamme immer herrlicher verzweigen muss, um so in stetem Wachsen neue, schönere Früchte und Blüthen zu treiben. Weit ansprechender waren die folgenden Sätze (Tempo di Menuetto, Adagio und Allegro moderato), die sich fast insgesammt durch empfindungsreiche melodische Erfindung und durch geistvolle Behandlung der 3 Instrumente auszeichneten. Jedenfalls besitzt Herr Flügel eine entschiedene Begabung für die Komposition; gelingt es ihm, seine Empfindung insoweit zu umschränken, dass die Architektonik des Ganzen durchaus klar und anschaulich hervortritt, dann sind von ihm gewiss noch bedeutende Kunstwerke zu erwarten. An der wohlgelungenen Ausführung des Trio's nahmen die Herren de Ahna und Hausmann rühmlichst Antheil. Ersterer entzückte noch ganz besonders im Verlaufe des Abends durch den herrlichen Vortrag der G-dur-Romanze von Beethoven, der schwierigeren von beiden Romanzen des Meisters. Dass Herr Flügel ein sehr tüchtiger Klavierspieler ist, ging aus seinem Solo-Vortrage der schwierigen Fantasie op. 17 von R. Schumann hervor. Besonders imponirend wirkt dieses Pianisten schier urmächtige Kraft, wie auch seine erstaunenerregende physische Ausdauer; denn unserm Konzertgeber war in keiner Nummer des

Programms Erholung gegönnt. Herr Konzertsänger von Zur Mühlen endlich hatte zwei Vorträge ausser 3 Flügel'schen Liedern von Schubert „Du liebst mich nicht" und von Brahms 1) Minnelied, 2) Botschaft gewählt — drei Gesänge, in denen das deklamatorische Element das rein melodische durchaus überragt. Ueber die Leistungsfähigkeit des jedenfalls sehr tüchtigen Sängers lässt sich darnach noch kein Urtheil abgeben. Alfred Kalischer.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. R. Wagner übersandte dem Prof. Helmholtz ein Exemplar des Parcifal mit folgender Widmung:

„Grau" wäre „alle Theorie?"
Dagegen sag ich, Freund, mit Stolz:
Grün wird uns Klang und Harmonie,
Fügt sich zum Helm ein edles Holz.

1. Juni 1878. Richard Wagner,
in dankbarem Gedenken.

— Herr Fritz Kirchner, Lehrer an der „Neuen Akademie der Tonkunst", bekannt durch zahlreiche geschmackvolle Kompositionen, wurde an der Reichenheim'schen Stiftung für Lehrerinnen und Erzieherinnen, „Mädchenheim", als städtischer Musiklehrer angestellt.

— In einer Sitzung des hiesigen Wagnervereins las Herr Hofschauspieler Kahle Wagner's Parcifal unter grossem Beifall der zahlreichen Hörer.

— Am 1. November, drei Wochen nach vollendetem 39. Lebensjahre starb im hiesigen katholischen Krankenhause der Komponist Gustav Brahmüller. Er war ein hochbegabter Musiker und ehrenfester Charakter, sein Verlust wird von seinen zahlreichen Freunden tief betrauert. Fast auf allen Gebieten der Komposition hat er sich versucht, er schrieb Sinfonien, Quartette, Chorsätze, Lieder für eine Singstimme, Klaviersachen, zwei grössere Chorwerke mit Orchester (eins derselben, Mitra, Text von G. Gurski, wurde durch den Eichberg'schen Gesangverein aufgeführt) und die Musik zu einigen Liederspielen. Sein op. 1: „Wilde Rosen", neun kurze Klavierstücke, Stimmungsbilder edelster Art, welche bei Barthold Senff in Leipzig erschienen, (wir empfahlen sie vor kurzem in diesen Blättern,) errang einen grossen Erfolg, doch traten schon in diesem die beiden Seiten seines künstlerischen Schaffens zu Tage, hier einschmeichelnde, oft zauberhafte Melodik, pikanter Rhythmus und überraschende Modulation, dort grüblerisches Wesen, düstres, fast unheimliches Kolorit. Zu künstlerischer Klarheit hat er sich leider nicht durchgearbeitet. Besonders möchten wir auf seine Lieder aufmerksam machen. Einige davon z. B. „Siehe, wie freudig die Lüftchen weh'n", op. 27 Nr. 3 und „Wie ein Vöglein möcht ich fliegen", op. 31 Nr. 1 gehören zu dem Besten, was in neuer Zeit auf diesem Gebiete in die Oeffentlichkeit gelangt ist. — Auch als Schriftsteller hat sich Brahmüller versucht. Er veröffentlichte musikpädagogische Aufsätze in der Musik-Zeitung „Echo", schrieb Rezensionen für die Spenersche Zeitung und hat auch unserem Blatte manchen werthvollen Aufsatz geliefert.

— Im Ostend-Klub hielt vor Kurzem Herr Pensky einen Vortrag über Telephon, Mikrophon und den Phonographen. Im Eingange erwähnte der Vortragende, dass die relativ geringe Beachtung, welche die beiden letztgenannten Apparate beim grösseren Publikum in Deutschland gefunden habe, zum grossen Theil auf die Enttäuschung zurückzuführen sein dürfte, welche nach dem Erscheinen des Telephons in Folge der durch die übertriebenen amerikanischen Berichte viel zu hoch gespannten Anforderungen und Erwartungen eingetreten sei. Redner erläutert zunächst die Fortleitung des Schalles durch feste Körper und die Wiedergabe der Sprache durch Membranen unter Vorführung des bekannten Fadentelephons und eines sehr einfachen Apparates, bestehend aus 2 tiefen Cigarrenkisten, deren quadratische Böden durch einen dünnen Messingdrath verbunden waren. Trotzdem dieser Drath, an Fäden aufgehängt, mehrere Winkel machte und über einen Hof hin nach einem Nebengebäude geführt war, konnte die Melodie einer Spieldose, wie auch eines in den einen Kasten gesungenen Liedes voll und klangreich in dem andern Kasten von den Anwesenden im Saale gehört werden. Nachdem auf das Telephon von Philipp Reiss als den ersten bekannteren Schritt auf dem Wege der Telephonie hingewiesen und das Verdienst dieses Konstrukteurs: die Idee der Telephonie klar erfasst und mit Ausdauer zur experimentellen Durchführung gebracht zu haben, besonders hervorgehoben war, wurde der Konstruktion und Wirkungsweise des Bell'schen Telephones Erwähnung gethan und die bedeutsamen Leistungen, aber auch die Mängel des Apparates sowie die bisher gemachten Verbesserungsvorschläge angeführt. Es folgte die Beschreibung einiger auf der Anwendung von Batterieströmen zur Uebertragung von Lauten auf das Telephon beruhender Apparate, wie des Aufgabe-Apparates von Edison und des Mikrophons, dessen verschiedene Modifikationen durch 2 Exemplare vertreten waren. Eine auf dieselben aufgelegte Uhr, das Ueberfahren mit einem Pinsel und der Klang einer in einiger Entfernung aufgestellten Spieldose wurde deutlich in einer Anzahl in die Leitung eingeschalteter Telephone gleichzeitig vernommen. Das Hauptinteresse erregte jedoch die Erläuterung der Prinzipien, der Konstruktion und die Vorführung des Phonographen. Auf die Thatsache zurückweisend, dass wie beim Fadentelephon schwingende Membranen Sprache wiedergeben können, zeigte der Vortragende, dass Edison den Vorgang, der beim Fadentelephon stattfindet, beim Phonographen in 2 Theile zerlegt hat, indem er eine Membran durch Ansprechen in Schwingungen versetzt, zugleich diese Schwingungen en relief fixirt und dieses Relief nun dazu benutzt, die analogen Schwingungen wieder hervorzurufen, durch welche es erzeugt wurde. Da die schwingende Membran und der mit ihr verbundene Schreibstift an dem zur Re-

liefbildung verwendeten Material — hier Stanniol — einen Widerstand findet, so ist klar, dass gewisse mit geringer Kraft vollführte Schwingungen, wie z. B. die von Zischlauten herrührenden, durch diesen Widerstand aufgezehrt werden. Die Leistungen des Apparates wurden dahin präcisirt, dass Hineingesprochenes fixirt und wiederholentlich so wiedergegeben werden konnte, dass man es als das zuerst Gesprochene deutlich wiedererkennt. Die Stimme des vorgeführten Apparates wurde denn auch in allen Theilen des geräumigen Lokals, in welchem sich etwa 100 Personen befanden, vernommen. Redner unterliess nicht, hervorzuheben, wie gross das Verdienst des Erfinders und wie bedeutsam der Apparat selbst für den Unterricht sei, da nunmehr jeder Schüler durch die Anschauung überzeugt werden könne, dass die Sprache nur durch Schwingungen der Luft entsteht und da andererseits die Anordnung dieser Schwingungen für die einzelnen Sprachlaute mit Hülfe dieses Apparates untersucht werden kann.

Baltimore. Das „Peabody-Institut" zersplittert seine Kräfte und das Interesse seiner Zöglinge, und verfehlt seinen Zweck vollständig. Ist es erhört, dass ein Musik-Institut wie das genannte in seinem Lehrplan Vorlesungen über Töpferei, über Berge und Gletscher, über Forst-Kultur und dergleichen einen umfassenden Raum gewährt?!

New-Yorker Msk.-Ztg.

Bonn. Herr und Frau Schrattenholz haben eine Musikschule eröffnet, in welcher Klavierspiel, Harmonielehre und Kontrapunkt, Solo- und Chorgesang, Ensemblespiel, italienische Sprache und Literatur, Deklamation, Poetik, Musik- und Literaturgeschichte gelehrt werden. Als Lehrkräfte wirken an derselben ausser Herrn und Frau Schrattenholz noch Frau Professor L. Schneider, Herr Kapellmeister Adolf Blomberger und Herr Luigi Borghetti.

Bremen. In unserem Stadttheater wurde am 30. October Th. Hentschel's „Lancelot" zum ersten Mal mit bedeutendem Erfolge vorgeführt. Der Text, von Franz Bittong, dem Regisseur des Thaliatheaters in Hamburg, hat sowohl in der äusseren Anlage als auch hinsichtlich des Stoffes grosse Verwandtschaft mit denjenigen Wagners. Th. Hentschels Musik ist ebenfalls Wagnerisch, und — so viel nach einmaligem Hören zu sagen ist — von manchmal grosser Schönheit und Charakteristik. Einzuwenden haben wir etwas gegen die Scene im zweiten Akt, in der die Trauung und die heilige Handlung des Abendmahls auf der Bühne geradezu abstossend wirkt. Ebenso ist die quasi-Apotheose zum Schluss in ethischer und ästhetischer Hinsicht von sehr fraglichem Werth. Im Uebrigen ist das Werk ohne Zweifel von hoher Bedeutung. Darstellung und Ausstattung waren fast durchweg glänzend.

Hamburg. Hoffmanns Oper: Aennchen von Tharau wurde am 6. November im Stadttheater mit glänzendem Erfolge zum ersten Male aufgeführt

London. Hermann Goetz' komische Oper: „Der Widerspenstigen Zähmung" gelangte im Drury-lane-Theater in englischer Bearbeitung zum ersten Mal zur Aufführung und errang einen grossen Erfolg.

Paris. Demnächst findet im Châtelet-Theater unter Leitung des Herrn Ed. Colonne und vor eingeladenem Publikum die Aufführung der im Preisausschreiben der Stadt Paris preisgekrönten Werke „Le Paradis perdu" von Dubois und „Le Tasse" von Benj. Godard statt, zu welcher Aufführung der Pariser Stadtrath die Summe von 10,000 Franks bewilligt hat.

— Henry Potier, Professor des Klavierspiels an dem Konservatorium der Musik, ist in dem Probezimmer von Ambroise Thomas während des Klavierspiels vom Schlage gerührt worden. Zunächst erlahmte die linke Hand und fiel auf die Tasten, gleich darauf auch die rechte, nachdem sie noch einige Töne angegeben hatte. Der Verstorbene erhielt bereits als 15-jähriger Knabe den ersten Preis im Klavierspiel, im Jahre 1831. Seit fast 50 Jahren gehörte er als Schüler wie als Lehrer diesem berühmten Musikinstitut an. Henry Potier war im Jahre 1816 geboren und war der Sohn des berühmten Schauspielers Potier. Er hat einige leichte, anmuthige Operetten komponirt, und im Jahre 1853 brachte die Pariser Oper ein Ballet von ihm „Elia und Mysis" zur Aufführung.

— Mr. Gaidon hat ein Patent auf ein Pianino genommen, welches sich durch einen eigenthümlichen Mechanismus augenblicklich in einen Flügel verwandeln lässt.

— Der Budgetausschuss des Abgeordnetenhauses genehmigte u. a. folgende Staatsunterstützungen: 20,000 Frcs. für die Konzerte Pasdeloup; 10,000 Frcs. für die Konzerte Colonne; 10,000 Frcs. für die literarischen Matinéen Ballande und 10,000 Frcs. für die internationalen Matinéen Bertram; dagegen hat er einen von Herrn Bardoux erforderten Kredit von 60,000 Frcs. für Symphonie Konzerte abgelehnt.

— Die grosse Passion unserer Damen sind jetzt Möbel mit Musik, von denen man hier eine ganz unglaublich grosse Auswahl vorräthig findet. Man hat wohl früher schon einzelne kleine Tabourets, Fussbänkchen, Cigarrenspindchen etc. mit kleinen Spieluhren hier und da gehabt, jetzt ist man darin aber viel weiter gegangen und hat ganze Salon-Meublements für Musikwerke eingerichtet. Die uns von Amerika gekommene Neuheit giebt zu vielen Scherzen Veranlassung. — Man will einen Kondolenzbesuch machen, die Hausfrau bittet sich zu setzen — Crac beginnt die Ouvertüre zu Wilhelm Tell. — Im Faubourg St. Germain ist besonders die Komtesse de V . . . . ganz entzückt von den Musikmeubles und hat einen ganzen Set mit Walzen versehen lassen. Besondere Gunst geniest eine kleine Causeuse aus granatrothem Sammet. Sie ist nur für zwei Sitze eingerichtet und — spielt das reizende Duo aus Mireille: „Oh, Mageli! ma bien aimée." Irgend ein Gast wird genöthigt, auf der rechten Hälfte der Causeuse Platz zu nehmen, die Gräfin bleibt vor ihm stehen und plaudert, während das Duo beginnt, und nach sechszehn Takten setzt sie sich auf den zweiten Platz, um das Duo zu kompletiren. Vollständig berühmt ist ein grosser Divan für viele Plätze, den die Gräfin vor dem Kamin in Form eines Halbkreises hat anbringen lassen. Das grosse Möbel ist nicht gerade graziös, wenn es aber vollständig besetzt ist, ertönt Meyerbeer's prachtvolles Hugenotten-Septett. Um nun nicht gar zu leicht der immer gehörten Melodien überdrüssig zu

werden, hat die Besitzerin für jedes Möbel doppelte Walzen, so dass die verschiedensten Musikpiecen gehört werden können. (Berl. Fremdenbl.)

Wien. Friedrich Ehrbar hat für seine neue Flügelkonstruktion die grosse goldene Medaille auf der Pariser Weltausstellung erhalten.

Bücher und Musikalien.

Dr. Ludwig Stark, Professor am Stuttgarter Konservatorium und durch seine Bearbeitungen und Editionen von Klavierwerken älterer und neuerer Meister auf's Vortheilhafteste in der musikalischen Welt bekannt, hat neuerdings im Breitkopf u. Härtelschen Verlage unter dem Titel „Neue philharmonische Bibliothek für das Pianoforte", ein zwölf Hefte umfassendes Werk erscheinen lassen. Dasselbe enthält ausgewählte Instrumentalstücke von Meistern des 19. Jahrhunderts, vorzugsweise zum Studium des polyphonen und Partiturspiels. Ohne die höchste Virtuosentechnik zu beanspruchen, ist es dem Herausgeber gelungen, für eine mittlere Fähigkeit selbst komplicirte Kompositionen in übersichtlicher Klavierpartitur herzustellen. In den vorliegenden drei ersten Heften finden sich: der erste Satz aus Beethoven's Cismoll-Quartett, Andante und Variationen nebst Scherzo op. 81 von Mendelssohn und Scherzo und Adagio aus dem Quartett op. 17 in F-dur von Rubinstein. Herr Dr. Stark ist nicht allein vertraut mit den Originalen, ihrem Charakter, wie ihrer instrumentalen Wirkung, ihm sind auch alle Vortheile bekannt, welche das Klavier einem geschickten Bearbeiter darbietet. So begrüssen wir denn in diesem Werke ein Unternehmen, welches danach angethan ist, der Masse virtuoser Klavierkompositionen ein tüchtiges Gegengewicht zu sein. Es wendet sich übrigens eben so sehr an den Musiker, als an den Klavierspieler und dürfte vielleicht dazu beitragen, die Klavierspieler immer mehr zu Musikern zu machen.

Der Stipendiat der Meyerbeerstiftung, Herr **Arnold Krug,** welcher zur Zeit die statutenmässig bestimmte Studienreise absolvirt, hat bei Robert Forberg in Leipzig als op. 12 drei Stücke für Violine mit Begleitung des Pianoforte oder des Streichorchesters unter dem Titel „Italienische Reiseskizzen" erscheinen lassen. Uns liegt die Orchesterpartitur nicht vor. Dagegen zeigt sich die Klavierstimme schwerer auszuführen, als die Sologeige. Das wäre nun an sich kein Fehler, wenn dieselbe Mannigfaltigeres böte. In gleicher Weise aber bietet auch der Inhalt der drei Stücke zu wenig Abwechslung. In jedem tritt uns der Komponist mit einem kurzen Motiv entgegen, das zwar gar nicht eigenartig, aber charaktervoll ist und in geübter Hand wohl verwerthet werden kann. Dieses Motiv jedoch wird komplet todt gehetzt. Nur in der übermässig langen Tarantella tritt ein zweites Motiv auf, ohne indessen die Monotonie des Tonstückes zu beseitigen. Die „italienischen Reiseskizzen" sind ein ballon d'essai, der nicht hoch steigen wird, immerhin aber erkennen lässt, dass der Verfasser nicht ohne Talent ist.

Richard Wüerst.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Th. Kullak: Im Grünen. op. 105. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Jensen: Wanderbilder. Heft I u. II. Leipzig, Peters.

= Chopin: Walzer, op. 64. Cis-moll u. As-dur.

Winke und Rathschläge.

Der gesangliche Theil ist stets klar und deutlich zu betonen und muss vom Uebrigen sich ebenso absondern, wie eine schöne Menschenstimme gegen eine sanfte Orchesterbegleitung. Thalberg.

Es ist entschiedener Einfluss auf die ganze übrige Bildung und Gesinnung des Schülers auszuüben, jede Gelegenheit zu benutzen, auf sein Gefühl und seinen Schönheitssinn einzuwirken. Fr. Wiek.

Meinungs-Austausch.

Falkenberg O./S., 7. Oktober 1878.

Anknüpfend an den Rathschlag von Steinle in No. 19 des Klavierlehrers p. 233 bemerke ich, dass ich meinem sechsjährigen Knaben den Notenwerth und den Werth der Verlängerungspunkte mit Erfolg dadurch klar machte, dass ich Papierstreifen schnitt, welche durch ihre verschiedene, genau abgemessene Breite die Länge der Noten darstellte, die ich auf die Streifen zeichnete. Nehme ich in gleicher Weise Pausen und Punkte von verschiedenem Werth hinzu, so lassen sich die Werthe durch Untereinanderlegen der Streifen bequem und genau vergleichen und durch Nebeneinanderlegen jeder Zeit darstellen. Bevor ich ein Stück üben lasse, verdecke ich die Taktbezeichnung und lasse aus irgend einem Takte die Taktart feststellen und schwierige Takte genau zergliedern und darstellen. Dazu bietet sich auch noch Veranlassung, wenn der Knabe bei einzelnen Takten nicht korrekt zählt.

Die erwähnte Methode ist anschaulich und interessirt das Kind, weil sie gleichsam ein Zusammensetzungs- oder Geduldspiel ist, ich kann deshalb empfehlen, eine Probe damit zu machen. K.

Antworten.

Herrn **Frischmuth** in **Nordhorn** (Hannover). Wüerst's Lehrbuch der Harmonie und Fl. Gleyer's musikal. Kompositionslehre sind zu empfehlen.

Herrn **P. Hassenstein in Falkenberg** in der Mark. Schönen Dank für den verwendbaren Aufsatz.

Herrn **G. Kunkel** in **Frankfurt a. M.** Besten Dank für die Uebersendung der Fr. Ztg. Was die Musik auf der Pariser Weltausstellung betrifft, so haben wir das uns Interessirende bereits aus der Gazette musicale übertragen.

Herrn Kaufmann **Herm. Müller** in **Franfurt a. M.** Ihr Aufsatz enthält viel Beachtenswerthes und soll demnächst abgedruckt werden. Wir danken für die Theilnahme, welche Sie der Angelegenheit schenken.

Fräulein **Agnes Bette, hier.** Goldmark hat nur eine Ouverture, keine Oper Sakuntala geschrieben. — Senza sordino, ohne Dämpfer, d. h. das Pedal soll emporgehoben, also mit dem Fuss niedergetreten werden, wodurch die Dämpfung von den Saiten entfernt wird. Con sordino, mit Dämpfer, d. h. die Dämpfung soll wieder an die Saiten gebracht, also der Fuss vom Pedal entfernt werden. Kurz: Senza sordino = mit Pedal, con sordino = ohne Pedal.

M. O. D'Este in **Szegedin.** Die Bedeutung von Una corda, due corde, tre corde oder tutte corde kann dem Schüler nur an einem Flügelinstrument recht klar gemacht werden, da bei diesem die durch Niederdrücken des linken Pedals bewirkte Seitwärtsbewegung der Hämmer, durch welche diese anstatt 3, nur 2 oder 1 Saite anschlagen, augenscheinlicher ist als bei dem Pianino. Soll der Hammer die drei Saiten wieder berühren (tutte oder tre corde), so lässt man einfach das Pedal los. In früheren Zeiten, als die Klaviere nur zweichörig waren, traf der Hammer durch die Verschiebung nur auf eine Saite, bei den neueren dreichörigen Instrumenten dagegen schlägt er, im Fall die Verschiebung benutzt wird, stets 2 Saiten an.

Frau **D. L.** in **S.** Ueber die Instrumente von Duysen können wir nur das Beste sagen, sie sind solid gebaut und schön im Tone. Sie dürfen ohne Furcht eine Wahl treffen.

C. R. in **Danzig.** Die Eintheilung der Kalender-Wochen in Tages- und Stundenrubriken scheint mehrfach vermisst zu sein und soll, wie wir erfahren, im nächsten Jahrgange in entsprechender Weise durchgeführt werden. Das Fehlen derselben im vorliegenden Bande ist nicht sowohl aus Rücksicht darauf, dass eine unbedeutende Preiserhöhung (von 20 Pfennigen etwa) hätte eintreten müssen, als daher zu erklären, dass die Gefahr vorlag, den Kalender durch Hinzufügung fernerer 3¼ Bogen (52—53 Seiten) für ein Taschenbuch, das der Besitzer stets bei sich führen sollte, zu stark zu machen. Soll der Kalender also nicht an Inhalt und Uebersichtlichkeit einbüssen, so muss ein noch günstigeres Arrangement im nächsten Jahre ersonnen werden, um so mehr, als es in der Natur der Sache liegt, dass sich auch das Adressbuch jährlich vergrössert. Zur Noth wird es immer möglich sein, auf eine leere Seite die sämmtlichen Unterrichtsstunden einer Woche — und noch manches Andere — zu schreiben.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 23. **Berlin, 1. Dezember** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Wie übt man am Klavier?

Betrachtungen und Rathschläge.

Von **H. Ehrlich.**

(Fortsetzung.)

Wer es ernst meint mit der Kunst, wird, ob er sie als Dilettant oder als Berufsstudirender pflegt, eine Schwierigkeit nicht scheuen, die ihn rascher zum Ziele führt. Und der Lehrer muss seinerseits verstehen, in dem jungen Lernenden Lust zur Musik zu nähren, wenn er auch manche schwere Aufgabe stellt. In Bezug auf die Nothwendigkeit des früheren Beginnens mit schwierigen Aufgaben möchte der Verfasser auf den Unterricht der Preussischen Rekruten und ein Beispiel aus der alten Geschichte hinweisen. Wenn man beobachtet, wie die Preussischen Rekruten marschiren lernen, wie sie erst das Bein mit stark gebogenem Knie scharf in die Höhe heben und eine Zeit lang in dieser Stellung halten müssen, wie sie darauf den Fuss stramm und mit einem Ruck ausstrecken, wieder einen Moment über dem Boden halten und dann erst auf den Boden treten, wie sie also jeden einzelnen Schritt so zu sagen in drei Theile zerlegen müssen, während man doch im gewöhnlichen Leben den Fuss ein wenig vom Boden aufhebt und dann niedersetzt: so möchte man im Anfange diese Methode mehr bizarr als nützlich finden; ja mancher oberflächliche Beobachter dürfte dieses Exercitium als eine nutzlose Plackerei des armen Mannes betrachten — denn „sobald er wirklich marschirt, wendet er doch diese Schrittart niemals an“. Aber gerade dieses Exercitium verleiht dem preussischen Soldaten die Festigkeit und Ausdauer beim Marschiren; gerade weil ihm beim **langsamen Ueben** solche Kraftanstrengung aller Fuss-Muskeln auferlegt wird, vermag er später bei der schnelleren Ausführung die Schwierigkeiten eines langen und ermüdenden Marsches um so leichter zu überwinden. So auch haben einst manche römische Soldaten, bevor sie in den Krieg zogen, Metall-Sohlen unter die Sandalen gebunden, damit ihnen, wenn der Zug begann, der beschwerliche Marsch als eine Erleichterung erschien! So auch, wenn der Klavierspieler beim **langsamen Ueben** die schwerste, seine Kräfte anspannende und konzentrirende Methode anwendet, wird er seine Fingermuskeln in hohem Grade stärken und bei der Ausführung alle Schwierigkeiten mit grösserer Sicherheit und Leichtigkeit überwinden. Für bequeme oder schwächliche Musikstudirende ist diese Methode allerdings nicht bestimmt; Ausdauer und eine gewisse Summe von Kraft muss heutzutage Jeder mitbringen, der im Klavierspiele über die Mittelmässigkeit hinaus will. Dass jedoch Ausdauer und geistiges Streben noch mehr als Kraft allein erreicht, haben die grossen Künstler Bülow und Tausig bewiesen, die mit zartem Körperbau und kleinen Händen, jeder so Grossartiges bot und bietet.

Um diese Methode in kurzer Zeit und mit günstigstem Erfolge gründlich zu erlernen, sind die „Tausig-Ehrlich'schen tägliche Studien“ unentbehrlich, weil sie die grösste Summe von verschiedenartigsten und ganz originellen mechanischen Uebungen bieten, so zu sagen einen vollkommenen Kursus der Klavier-

Gymnastik enthalten. Nach dem allgemeinen und unbeschränkten Lobe, welches diesen Uebungen von den bedeutendsten, kompetentesten und den verschiedenartigsten Richtungen angehörigen Autoritäten gezollt worden ist, glaubt der Verfasser ohne Anmaassung behaupten zu dürfen, dass sie die nützlichste Grundlage des Systems bilden, welches durch schwere, aber wenige Zeit beanspruchende Uebungen raschere und allgemeine Entwickelung der Technik herbeiführt und der eigentlichen musikalischen, künstlerischen Ausbildung um desto mehr Zeit und Aufmerksamkeit widmen kann. Damit diese Uebungen ganz richtig nach dem Geiste Tausigs und dem Sinne des Verfassers, der jene Uebungen aus Skizzen herausgearbeitet und geordnet und einige nicht ganz unwichtige Beiträge geliefert hat, geübt werden, folgt hier eine genaue Anweisung für jede einzelne Nummer.

Zu gleicher Zeit erlaubt sich der Verfasser nach eigener Erfahrung den Lehrern, welche von ihren Schülern diese „Täglichen Studien" üben lassen, den ergebenen Rath zu ertheilen, dass sie nicht strikte nach der Reihenfolge vorgehen, sondern mehrere auf verschiedenen Grundlagen ruhende Uebungen zu gleicher Zeit in Angriff nehmen lassen. Die Reihenfolge war durch die systematische Anordnung bedingt; das Studium muss nach der individuellen Begabung geregelt werden. Manchen Schülern, besonders den vorgerückten, sind Spann-Uebungen, oder solche in gebrochenen Akkorden, besonders die Doppelgriffe und Gelenk-Uebungen des 2. Bandes gleich nach den ersten drei Lektionen anzurathen. Selbstverständlich kann hier nur der Lehrer die Anordnungen treffen. Bedeutend vorgerückte Lernende werden auch schon selbst wissen, was ihnen Noth thut.
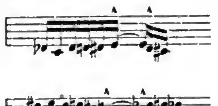
Erstes Heft.*)

Der Verfasser rathet die Uebung Nr. 9 zu allererst vorzunehmen, und zwar jeden einzelnen Ton nicht blos zweimal, wie es dort angezeigt steht, anzuschlagen, sondern 8 bis 10 mal. Hierbei ist wohl zu beachten, dass jeder Finger so hoch als möglich aufgehoben werden und dann mit voller Kraft und vollem Fleische des letzten Gliedes auf die Tasten fallen muss. Das Handgelenk muss unbeweglich, fast steif gehalten werden, Oberarm und Ellenbogen fest anliegend. Nachdem diese Uebung vorgenommen worden ist, beginnt man mit Nr. 1 und die Reihenfolge wird nunmehr beibehalten.

*) Der Verfasser kann für das Ueben der „Täglichen Studien" die von Herrn Hoehle in Barmen eingeführten Pianino mit Mechanik-Regulator aufs wärmste empfehlen. An diesen ist durch einen höchst einfachen Mechanismus die Spielart nach Belieben schwerer zu stellen und die Klaviatur ganz stumm (also ohne Tonwirkung) zu machen; ein unschätzbarer Vortheil!

Nr. 1. Sehr deutlich, dass jeder Ton vom anderen getrennt zu hören sei.

Nr. 2. In ⅜ Takt zu spielen, doch hier die Finger hoch heben und jedesmal den fünften Finger im Aufsteigen, den Daumen beim Absteigen bis nach dem nächsten Tone liegen lassen. Also



In der linken Hand wird selbstverständlich im umgekehrten Sinne verfahren, der Daumen im Aufsteigen, der fünfte im Absteigen gehalten.

Nr. 3. Ganz nach der Art der vorhergehenden zu spielen.

Nr. 4. Ebenfalls ⅜. Die letzten drei Noten einer jeden Gruppe crescendo



ebenso beim Hinabgehen. Vollkommene Deutlichkeit Hauptbedingung.

Nr. 5. Langsam und stark; die erste Note, welche der zweite Finger anschlägt, muss voll angeschlagen werden und darf nicht kürzer klingen.

Nr. 6. Die letzten drei Noten jeder Gruppe etwas crescendo.

Nr. 7. Langsam, kräftig, die Viertelnoten fest accentuirt; die ganze Kraft muss von den Fingern ausgehen, die Hand ist vollkommen ruhig zu halten und darf nicht den leisesten Nachdruck geben.

Nr. 8. Die Finger ohne Beihülfe des Handgelenkes hoch heben, hammerartig fallen lassen. Die Uebung ist, nachdem sie öfters langsam genommen worden, auch in einem raschen Zeitmaasse zu spielen, wobei das Handgelenk ein wenig mit in Bewegung kommt.

Nr. 9. Bereits besprochen.

Nr. 10 u. 11. Die Gruppen ganz gleichmässig, die erste Note nicht abkürzen, eher mit einem ganz kleinen schwachen Accent spielen.

Nr. 12. Vollkommen gleichmässig; hier nicht eine Note mehr als die andere hervorheben.

Nr. 13. In beiden Händen die erste Note als halbe Note halten, also oben g und unten c. Die Uebung ist auch in umgekehrter Bewegung zu spielen, d. h. dass die rechte Hand die Noten der linken spielt u. s. w.

Nr. 14. Der vierte, dritte und zweite Finger müssen vollkommen steif halb gekrümmt einander nachrutschen, also die Taste so fest als möglich halten, die Finger kräftig nieder-

fallen lassen mit vollem Fleische, die Arme ganz ruhig.

Nr. 15. Diese Uebung ist schnell, doch mit grösster Deutlichkeit des vierten und fünften Fingers zu spielen.

Nr. 16. Der Schwerpunkt dieser Uebung liegt in der Spannung vom zweiten zum dritten Finger. Daher nur legato spielen, ja nicht springen, langsam spielen, den zweiten, bis der dritte Finger angeschlagen hat, liegen lassen!

Um vollständige Gleichmässigkeit dieser Uebung in beiden Händen zu erzielen, ist sie in der linken Hand so zu spielen:



u. s. w.

Nr. 17. Ist langsam, mit kräftigem Anschlage auf jedem Tone zu spielen. Ja die Töne nicht ineinander fallen lassen; jeder muss vollständig für sich genau gehört werden! Die linke Hand spielt die Uebung zwei Oktaven tiefer, damit die beiden Daumen nicht zusammen treffen.

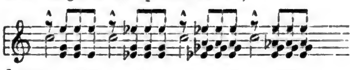
Nr. 18. Hauptbedingung ist hier wie in Nr. 19, 20 u. 21, dass der Finger, welcher die Viertelnote hält, niemals bei der vierten Sechszehntelnote, sondern erst nach derselben aufgehoben wird. Daher ist ein langsames Tempo einzuhalten, in welchem die Uebung viel schwerer gut auszuführen ist, als in schnellem, bei welchem das Festhalten bis nach dem vierten Sechszehntel weder zu kontroliren noch durchzuführen wäre.

Nr. 22. Diese Uebung ist ebenfalls langsam zu spielen und jede Note für sich kräftig anzuschlagen; die halben Noten müssen streng gehalten werden.
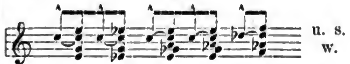
Der Verfasser hält es für nothwendig hier zu bemerken, dass die Uebungen durchaus in allen Tonarten gespielt werden müssen, wenn sie durchgreifenden Erfolg bringen sollen.

Nur dadurch, dass die Finger gezwungen werden, in allen Richtungen sich sicher zu bewegen, erlangen sie die Spann- und Muskelkraft, welche der heutige Stand der Mechanik verlangt. Da es aber ebenso zeitraubend als ermüdend wäre, jede Uebung gleich in allen Tonarten vorzunehmen, so müssen dieselben das erste Mal in 4 Tonarten c cis d dis, das zweite Mal in e—g, das dritte Mal as—h gespielt werden. Hat der Lernende sie einmal durch alle Tonarten genommen, dann kann er sich ja diejenigen auswählen, welche ihm als die schwierigsten erschienen sind. Doch ein vollständiges Durchüben in allen Tonarten ist unerlässlich. Das Transponiren mag allerdings im Anfange etwas unbequem fallen, aber jeder Lernende, der sich der Musik als Fachstudium widmet, muss heutzutage transponiren. Die Dilettanten, welche diese Uebungen lernen und sich der Mühe des Transponirens nicht unterziehen wollen, mögen sich von irgend einem einigermaassen musikalisch gebildeten Kopisten die verschiedenen Tonarten ausschreiben lassen. Diese im Stiche ausführen zu lassen, war nicht möglich, wenn das Heft nicht fast zehnmal umfangreicher und verhältnissmässig theurer werden sollte. Aber wie gesagt, das Ueben in allen Tonarten ist eine unerlässliche Bedingung und der selige Tausig betrachtete dieses als die Hauptgrundlage seines Entwurfes. Er wollte allerdings immer mit den schwersten Tonarten anfangen und von diesen aus die Weiterführung vornehmen lassen. Der Herausgeber glaubt jedoch um der Einheitlichkeit willen immer mit C-dur anfangen zu müssen.

Nr. 23. Diese Uebung wird meistentheils ganz unrichtig aufgefasst und ausgeführt. Alle Schüler spielen dieselbe mit einem Nachdruck der Hand, ja womöglich mit einem Nachstosse des Armes. Das ist ganz falsch! Der Verfasser kann die richtige Art der Ausführung nicht besser andeuten, als indem er dem Lernenden die Uebung erst folgendermaassen sehr langsam zu spielen rathet,



dann:



u. s. w.

also mit dem Accent auf die erste Note; **nur** die Finger dürfen sich bewegen und durch eigene Kraft die Tasten anschlagen; die Handfläche muss vollständig ruhig bleiben und darf nicht dem Finger Nachdruck geben. Nachdem die obige Vorbereitungsübung eine Zeitlang ganz genau und langsam gearbeitet worden ist, kann der Spieler die erste Note — den Vorschlag — immer schneller und schneller mit scharfem Accent spielen und mit grösster Aufmerksamkeit, dass die Hand nicht nachsinke. Dies wird am sichersten verhindert, wenn die Ellenbogen so fest als möglich vorne angelegt werden.

Nr. 24. Diese Uebung, welche der Verfasser dieser Schrift vor 10 Jahren zum eigenen Gebrauche erdacht hat und durch welche der selige Tausig in erster Reihe bewogen ward, ihm die Mitwirkung an dem Werke und dann die ganze Ausarbeitung desselben anzuvertrauen,*) ist sehr schwer und manche Spannung ist für kleine Hände unausführbar, wenn die halbe Note streng gehalten werden soll. Auch ist diese Uebung

*) In der Vorrede zur zweiten Auflage ist durch einen Druckfehler Nr. 23 anstatt 24 als Beitrag des Verfassers angegeben.

ermüdend und sollte im Anfange wohl nur immer in zwei Dur- nnd Moll-Tonarten, selbstverständlich jedesmal in anderen gespielt werden. Der Schwerpunkt liegt in der ganz gleichmässigen Ausführung der zweiunddreissigstel Noten; dieselben müssen kräftig und ganz gebunden gespielt werden! Die Uebung ist nur im mässigen Zeitmaasse zu spielen.

Nr. 25. Alle die hier aus Tonleitern gebildeten Uebungen sind nach der Weise auszuführen, welche in der Einleitung angegeben ist, d. h. dass beim Unter- oder Ueberlegen des Daumens die vorher angeschlagene Taste von dem betreffenden Finger festgehalten wird. Diese Uebungen können auch dahin erweitert werden, dass man zwei Töne der Skala vergleicht, wodurch neue und nicht leichte Kombinationen entstehen, z. B.



Der Fingersatz ist hier, besonders beim Uebergange nach des, ziemlich unbequem.
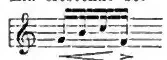
Nr. 26. Bei dieser Uebung ist die Aufmerksamkeit vorzugsweise dahin zu richten, dass die vom zweiten und vierten Finger angeschlagenen Töne ganz legato und ruhig gespielt werden. Hier kann jedes Zeitmaass angewendet werden.

Nr. 27. Diese Uebung gehört wieder zu denen, welche nur im mässigen Tempo auszuführen sind; das schnellste wäre 𝅗𝅥 = 100. Denn der Schwerpunkt liegt in der vollkommenen Deutlichkeit bei vollständiger Bindung der einzelnen Noten. Die Hand ist auch hier vollkommen ruhig zu halten, was besonders beim Untersetzen des Daumens unter den zweiten Finger in den Moll-Tonarten im Anfange schwer fällt.

Nr. 28. Um diese Uebung recht erspriesslich zu pflegen, ist es am besten, die Noten des Daumens und des kleinen Fingers als Viertelnoten zu halten in beiden Händen.

Die linke Hand spielt zwei Oktaven tiefer.

Nr. 29. Ein crescendo bei
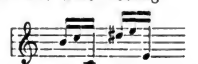


damit die Töne, welche der zweite und vierte Finger anzuschlagen haben, recht kräftig und deutlich klingen. Die Uebung ist vorzugsweise in den Tonarten zu spielen, in welchen der zweite und vierte Finger schwarze Tasten anschlagen müssen.

Nr. 30. Kräftig spielen, mit scharfgebogenem kleinen Finger; jedes Tempo zulässig.
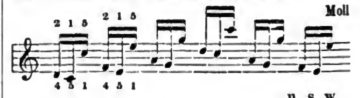
Nr. 31. Ziemlich langsam. Die Ellenbogen müssen fest anschliessen, damit die Hand beim Uebersetzen der Finger in unveränderter Stellung bleibe. Eher kann noch der Oberleib der Bewegung der Finger folgen, die Arme müssen in der festen Lage erhalten bleiben. Diese sehr nützliche Uebung kann ohne Ermüdung durch alle Tonarten in einem Male gespielt werden.

Nr. 32. Der Schwerpunkt liegt in der Kräftigung des dritten und vierten Fingers. Hier ist eine Abtheilung von drei zu drei Dur- und Moll-Tonarten angezeigt; die Uebung ist etwas ermüdend.

Nr. 33. Die erste Uebung
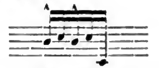


nicht schnell, kräftig, die Oktaven nie springend, sondern streng gebunden; eine sehr gute und der linken Hand nützliche Variante



u. s. w.

Die zweite Uebung
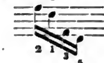


muss so schnell als möglich, aber sehr deutlich und sehr stark gespielt werden.

Nr. 34. Legatissimo, kräftig, nicht schnell.

Nr. 35. Im ziemlich langsamen Tempo mit vollkommen ruhiger Hand: die rechte und die linke Hand halten jene Noten, welche der Daumen anschlägt und auf welche der Septimensprung folgt, fest, damit vollständige Bindung erzielt wird. Die linke Hand spielt die Uebung zwei Oktaven tiefer. Eine etwas schwierige aber sehr nützliche Variante



Nr. 36. Diese Uebung ist ganz in der Art der vorhergehenden zu spielen; auch hier hält der Daumen den Ton fest, auf welchen der Sprung (hier nach der Septe) folgt. Die Arme fest anliegend! Die linke Hand zwei Oktaven tiefer. Im ersten Takte muss in der linken Hand der Fingersatz statt 4. 5.: 3. 5.



und in dieser Weise überall beim Hinabsteigen angewendet werden.

Nr. 37. Diese Uebung ist in jedem Tempo auszuführen, so lange der Spielende dabei die

vollkommene Ruhe, Sicherheit und Gleichheit des Anschlages und das Legatissimo bewahren kann. Sie ist wenig ermüdend, lässt sich daher in einem Male durch alle Tonarten führen.

Nr. 38. Im Anfange sehr langsam, auch nach längerem öfterem Ueben nicht schneller als ♩ = 100 zu spielen. Immer kräftig und legatissimo. Hauptbedingung ist ganz gleichmässiges Binden der Stellen, an welchen der Fingersatz vorgeschrieben steht. In allen Tonarten (immer von 4 zu 4) und so oft als möglich üben, weil die angeregte Bewegung der Finger sich für die Ausführung gebrochener Akkorde sehr erspriesslich zeigt.

Nr. 39. Auch diese Uebung ist legatissimo zu spielen; im Aufsteigen ist der dritte Finger festzuhalten



im Absteigen der fünfte

Diese Uebung ist am nützlichsten in den Tonarten, wo der dritte und fünfte Finger oft schwarze Tasten anzuschlagen haben.

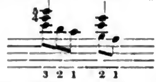
Nr. 40 u. 41 sind Uebungen, in welchen die Hände Gegenbewegungen auszuführen haben; es ist daher angezeigt, dass jede Hand zuerst die ihr zufallende Aufgabe allein übe. Dann aber muss der Lernende trachten, im schnellen Zeitmaasse die grösste Deutlichkeit und Gleichheit zu entwickeln. Die Uebung ist im forte, wie im piano auszuführen.

Zweites Heft.

Nr. 1. Die Uebung kann in jedem Tempo gespielt werden; in der linken Hand zwei Oktaven tiefer.

Nr. 2. Die Hauptbedingung bei dieser Uebung ist, dass die Hand beim Uebersetzen von und nach den Oktaven in derselben Stellung verbleibe. Daher ist sie im Anfange sehr langsam zu spielen. Den Spielern mit kleinen Händen ist anzurathen, die Hand etwas hoch zu halten, um bequem unter- und übergreifen zu können.

Nr. 3. Diese Uebung gehört zu den schwersten, ermüdendsten, aber auch allernützlichsten. Sie ist allerdings nur von solchen Spielern in Angriff zu nehmen, denen die anderen Uebungen schon ziemlich geläufig sind, oder die, ohne besondere Vorübungen gemacht zu haben, über eine kräftig gebaute Hand und starke Finger zu gebieten haben. Dass sie adagio und mit hochgehaltenen Fingern zu spielen sei, zeigt die Vorzeichnung im Hefte selbst an. Sie ist vorzugsweise in den Tonarten zu üben, welche viel schwarze Tasten umfassen. Kleinen Händen dürfte die erste Uebung auf dem zweiten Systeme mit der Ueberschrift „Ein anderer Fingersatz“ ganz unausführbar sein, wenn sie die Viertelnoten streng halten sollen. Dagegen werden sie dieselbe mit dem Fingersatz
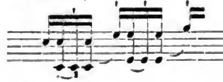


ohne besondere Mühe ausführen. Die anderen Schwierigkeiten sind viel weniger erheblich. Die Uebung gehört wie gesagt, zu den besten, aber sie muss (gleich manchen Turnübungen am Reck oder am Barren) mit Ruhe und **sehr mässig** gebraucht werden, bis die Finger derartig gekräftigt sind, dass sie dieselbe ohne Ermüdung durch 6 Tonarten durchführen können.
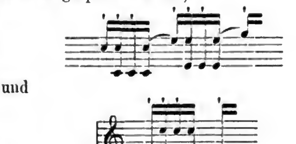
Nr. 4. Auch diese Uebung — der selige Tausig hatte sie für den eigenen Gebrauch gebildet — ist schwer und ermüdend, aber unübertrefflich für Stärkung und Entwickelung der Unabhängigkeit der Finger, der Schwerpunkt beruht in der Gleichmässigkeit des Anschlages und in der Bindung zwischen dem zweiten Finger und dem Daumen. Auch diese Uebung gehört zu denen, die anfänglich nur in drei Tonarten gespielt werden sollen, damit sie nicht zu sehr ermüdet.

Nr. 5. Bei dieser Uebung gilt Alles, was über Nr. 23 des ersten Heftes gesagt worden ist; der vierte Finger muss mit einem ziemlich kräftigen Accente gebogen und mit vollem Fleische einsetzen; der Akkord darf nur mit der Kraft der Finger, nicht mit einem Nachdrucke der Hand angeschlagen werden.

Nr. 6. Diese Uebung ist auf verschiedene Arten zu spielen. Erstens, dass zwei Bindungen stattfinden,



zweitens dass nur die vierte Sechszehntel mit der folgenden gebunden, die anderen abgestossen gespielt werden;



und

Bei diesem Abstossen tritt das Handgelenk in Thätigkeit.

(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 26. November 1878.

Armin, heroische Oper in fünf Aufzügen, Text-Dichtung von **Felix Dahn,** Musik von **Heinrich Hofmann,** kam am 18. Nov. zur ersten Aufführung im Kgl. Opernhause. Da es für eine eingehende Besprechung des Werkes dieser Zeitung an Raum gebricht, müssen wir uns auf ein summarisches Referat beschränken. Die Dichtung erfüllt, wenn auch nicht durchaus den Erwartungen entsprechend, welche sich an den Namen des Verfassers knüpfen, im Ganzen die Anforderungen des Dramas wie der Musik und giebt dem Komponisten einen klar entwickelten, an Handlung, mannigfachen Bildern und Situationen und lyrischen Ruhepunkten reichen Text. Der fünfte Aufzug, welcher nach der hiesigen Aufführung (wir hörten die zweite) im Ganzen fünfundzwanzig Textzeilen enthält, hätte dem vierten als letztes Bild beigefügt werden können. Hofmanns Musik zeugt überall von vollständiger Beherrschung der Ausdrucksmittel, von sicherer Disposition über den ganzen komplizirten Apparat der grossen Oper, von einem Können, welches den grössten Respekt verdient; dass „Armin" seine Erstlingsoper ist, ist nur geeignet, diesen Respekt vor dem Komponisten zu erhöhen. Seine Musik spricht eine melodische, gewählte Sprache, sie ist auch stets sichtlich bestrebt, charakteristisch zu sein; aber es fehlt ihr, wenigstens für die Grösse dieses Stoffes, an Tiefe und Innerlichkeit. Eine Folge dieses Mangels ist die Unselbstständigkeit ihrer Motive, und ihr auffälliges Anlehnen an die Wagnerschen Weisen, von welchen jetzt gerade die musikalische Atmosphäre so geschwängert ist, dass nur ein Genie sich ihrem Einfluss entziehen kann. In musikalischer Beziehung am gelungensten erscheinen die Stellen der Oper, wo der Komponist seiner Individualität gemäss auftreten und sich von der gefälligen anmuthigen Seite zeigen kann. Die Sonnenwendfest-Scene mit dem reizvollen Solo der Priesterin ist hier besonders zu nennen. — Die Solopartien befanden sich durchweg in den besten Händen; Herr Niemann gab als Armin eine gesanglich wie schauspielerisch gleich charakteristisch gestaltete Figur; Frau Mallinger konnte als Thusnelda den Schmelz ihres Organs zu bester Wirkung bringen, Frl. Brandt als Fulvia, wenigstens im ersten Theil der Oper endlich einmal mit einer anderen als dämonischen Aufgabe betraut, leistete als hoher Sopran Ausserordentliches; Herr Betz als Skalde sang mit dem ganzen Zauber seiner herrlichen Stimme, Herr Ernst als römischer Legat besser als je, Herr Krolop als Varus (beiläufig die unsanglichste Partie der Oper) war in Maske und Spiel gleich vortrefflich, Frl. Lehmann als Priesterin anmuthig wie immer. Auch der Chor, der unter seiner jetzigen Leitung sich immer höher künstlerisch entwickelt, und das Orchester unter Hofkapellm. Eckert leisteteten Vorzügliches. Das Publikum verhielt sich der Novität gegenüber durchaus dankbar, indem es bei verschiedenen besonders gelungenen Stellen, auch bei offener Scene lebhaft Beifall spendete. Im Ganzen aber scheint das Publikum derselben Ansicht zu sein, welche die Kritik ausgesprochen hat, nämlich es mit einem Werke zu thun zu haben, welches überall die geschickte kunstfertige Hand des höchst begabten Musikers erkennen lässt, dem Anerkennung und Aufmunterung durchaus gebühren, welches aber jener Inspiration ermangelt, welche allein im Stande ist, Dauerndes zu schaffen. Ein sehr naheliegender Vergleich mit Kleist's Hermannsschlacht, muss Jedem zeigen, woran es dem Hofmannschen Armin fehlt. Wünschen wir dem Autor, einem Schüler des Prof. Wüerst, dessen ausserordentliche Lehrerfolge Jahr für Jahr immer glänzender hervortreten, für spätere dramatische Arbeiten Stoffe, die seiner Eigenart näher stehen, als der Armin, und hoffen wir, dass er mit seinem „Aennchen von Tharau," dessen Erfolg von verschiedenen Seiten gemeldet wird, einen solchen bereits gefunden habe. —r.

Eine betrübende Unterbrechung erlitt das erste Auftreten **Henri Wieniawski's** auf der Kroll'schen Bühne dadurch, dass der berühmte Geiger, nachdem er kaum einige Takte seines D-moll-Koncerts gespielt, von einem Unwohlsein befallen wurde und abtreten musste. Nachdem die Aufregung über diesen Zwischenfall sich einigermassen gelegt, sang Frau Minna Timpe mit klangvoller, sympathischer Stimme und musterhafter Aussprache Lieder von Chopin, Jonas und Rubinstein, von denen uns der belebte Vortrag des „Frühlingsliedes" von Rubinstein am meisten zusagte. Darauf liess Herr Wieniawski seines noch andauernden Unwohlseins halber um Erlaubniss bitten, das Konzert sitzend vortragen zu dürfen. Leider übermannte ihn sein Unwohlsein abermals; abermals trat eine Pause voller Aufregung ein, dann spielte Herr Moritz Moszkowski echt musikalisch in der Auffassung und poetisch in der Tongebung die E-dur-Etude von Chopin, zwei fein gearbeitete, pikante Menuette eigener Komposition und Novelette von Schumann unter rauschendem Beifall der Zuhörer. Da im Laufe des Abends das Unwohlsein des Herrn W. sich nicht hob, trat der im Publikum anwesende Herr Professor **Joachim** in echter Kollegialität und nicht genug zu rühmender, freundlicher Bereitwilligkeit für ihn ein und spielte, von freudig begeisterten Zurufen des Publikums und einem dreimaligen Orchestertusch empfangen, Bach's Chiaconne mit nicht zu übertreffender Meisterschaft. — Von den Mitgliedern der italienischen Oper betheiligten sich Signora Boy-Gilbert und Signor Medica, über welche bereits zu wiederholten Malen berichtet wurde, an dem Konzert. Signor Medica's Gestikulationen mit seinem in einen schwarzen Teller verwandelten Hut, den er bald in der rechten, bald in der linken Hand, bald wie einen Schild vor dem Leibe hielt, wirkten störend.

Der erste Kammermusikabend der Herren **Dr. H. Bischoff, Holländer** und **Jacobowski,** welcher am 12. d. M. im Saale des Architektenhauses stattfand vermittelte uns die Bekanntschaft eines liebenswürdigen und geistvollen Werkes, eines Trio in G-moll von H. v. Bronsart. Aufbau, Rhythmus, Harmonienfolge und eine gewisse Ueberschwänglichkeit des Ausdrucks

kennzeichnen den Komponisten als Anhänger der neudeutschen Schule. Aber er ist nicht nur blinder Nachahmer, er nährt sein Werk nicht von den Brosamen, die von der Reichen Tisch fallen, sondern er erfüllt es mit interessantem, bedeutsamem Inhalt und verräth in demselben eigenartige Schöpferkraft. Doch beherrscht der Komponist den Styl der Kammermusik noch nicht vollkommen, wir vermissen Durchsichtigkeit, Individualisirung der Stimmen, das Werk trägt durch die breiten Pinselstriche, deren sich derselbe bedient, mehr einen symphonischen Charakter.

Von den Schwierigkeiten, welche das Werk den Ausführenden bietet, merkte man dem Vortrage nichts an, alles wurde glatt, frisch, schön und sinngemäss gespielt und bekundete die grosse Sorgfalt, welche auf die Einstudirung verwendet worden war. Herr Dr. Bischoff spielte darauf Beethovens Sonate op. 101. Der Künstler gebietet über einen hohen Grad des technischen Vermögens, über einen eben so hohen der ästhetischen wie musikalischen Bildung, deshalb ist sein Spiel stets künstlerisch massvoll und muthet uns an als das eines feinfühligen Musikers und gebildeten Mannes. Vermöge dieser Eigenschaften gelangten alle Schönheiten des Beethovenschen Werkes voll und klar zur Erscheinung.

Frl. Auguste Hohenschild sang einige altdeutsche Lieder in der musterhaften Bearbeitung von W. Tappert, sowie zwei Lieder von Brahms mit lebendigem, gut nüancirtem Vortrage. Die Stimme klang besonders gut in der höheren Lage, erschien aber heut in der tieferen etwas verschleiert, wie ermüdet. Herr Kammermusikus Holländer erfreute die Hörer durch den vollendeten Vortrag zweier reizvoller, anmuthiger Stücke — eines Menuett und Perpetuum mobile für die Violine von Ph. Scharwenka, die wir allen Violinvirtuosen zum Konzertvortrag als sehr dankbar bezeichnen und angelegentlichst empfehlen.

Die junge, talentvolle Pianistin Frl. **Helene Geisler** veranstaltete am 14. Novbr. ein Konzert im Saale der Singakademie, welches sich reger Betheiligung seitens des Publikums zu erfreuen hatte. Das Charakteristische in dem Spiel der jungen Dame ist Gesundheit und Klarheit. Wir bemerken nichts Verschwommenes, nichts Unsicheres, ihre Technik ist vorzüglich entwickelt und dies verdankt sie der vortrefflichen Schule, welche sich auch um die Ausbildung ihres Talentes verdient gemacht, der Meister Kullak's. Unter dem Einfluss ihres berühmten Lehrers aber hat sich nicht nur die Tecknik, sondern auch der Geschmack und das musikalische Gefühl in einer Weise gebildet, dass ihre Leistungen einen künstlerischen Eindruck hinterliessen. Ihre gediegene musikalische Richtung bekundete sie durch die Stücke, welche sie zum Vortrag gewählt hatte: Bethoven's Trio Op. 67, Schumann's Karneval, Chopin's Phantasie op. 49 und Liszts Tannhäusermarsch. Das Zusammenspiel im Trio, an dem sich noch die Herren G. Holländer und Grünfeld betheiligten, war vorzüglich, nur hätten wir gewünscht, dass die Konzertgeberin dem Thema der Variationen, wie auch einigen Stücken aus dem Karneval eine etwas zartere Behandlung hätte angedeihen lassen. Frau Erler sang Lieder von Brahms, Reinecke, Hoffmann und Bolck, von denen das Hoffmann'sche „Unter den Linden" am meisten ansprach. Die Stimme der Sängerin klang frischer und schöner denn je, ihr belebter und beseelter Vortrag trug ihr reichen Beifall ein. Herr Holländer ist nicht nur einer unserer tüchtigsten, er ist auch einer unserer fleissigsten Violinvirtuosen. Erst neulich im Konzerte des Dr. Bischof hatte er uns durch ein neues Stück erfreut, heut spendete er abermals eine neue Gabe, ein Konzertstück von Saint-Saëns, das zwar ohne hervorragenden musikalischen Gehalt und ohne recht festes Gefüge, dem Ausführenden doch Gelegenheit zur Entfaltung seiner vortrefflichen Technik bot.

In der zweiten Soirée der Herren **Barth, de Ahna** und **Hausmann** hörten wir ein Trio in F-dur von Bargiel op. 6. Dasselbe schliesst sich nach Form und Inhalt den Werken Beethovens aus der mittleren Periode seines Schaffens an. Tiefe Empfindung, Klarheit und Wohllaut, die selbst die leidenschaftliche Erregung, zu der sich die Tonsprache oft erhebt, nicht beeinträchtigt, sind die charakteristischen Merkmale des schönen Werkes. Von ganz besonderem Reiz für uns war die stimmungsvolle Einleitung, der energische erste Satz und der letzte Satz, Allegro con fuoco, in dem das kunstvolle Fugato zu Anfang und in den Wiederholungen einen sehr wirksamen Gegensatz zu den darauffolgenden homophonen Partien bildet. Das Trio wurde von den Herren Konzertgebern mit voller Liebe und Hingebung gespielt und gelangte mit seinen Schönheiten zur besten Geltung. Darauf trug Herr Hausmann drei reizende Stücke von Reinecke: Arioso, Gavotte und Scherzo mit bekannter Meisterschaft vor. Dieselben werden bald zu den Lieblingsstücken der Violoncell-Virtuosen gehören und gewiss überall so freudige Anerkennung finden, wie er ihnen hier seitens des Publikums der Sing-Akademie zu Theil wurde.

Mit besonderer Auszeichnung wurden in den Musikberichten der letzten sechs Wochen die Namen Xaver und Philipp Scharwenka, Moritz Moszkowski, Dr. Hans Bischoff, Heinrich Hofmann, Frl. Helene Geisler genannt, die sich theils als Pianisten, theils als Komponisten, theils in beiden Eigenschaften vortheilhaft bekannt gemacht und über deren Leistungen sich die Kritik wie das Publikum zu wiederholten Malen günstig geäussert haben. Alle die Genannten gehören zu der grossen Anzahl tüchdiger Künstler, welche aus der Schule Kullaks hervorgegangen — die Komponisten unter ihnen verdanken dem Prof. Wüerst ihre Ausbildung — und heut abermals haben wir über eine von Kullak gezeitigte Künstlerblüthe zu berichten, über Fräulein **Klara Krause**, welche im Saale des Architektenhauses ein eigenes Konzert unter Mitwirkung der Frau Timpe und der Herren Hille und Grünfeld veranstaltete. Es wäre ungerecht, wollte man an die Leistungen einer jungen Künstlerin, die zum ersten Male an die Oeffentlichkeit tritt, denselben Massstab legen, als an die eines gereiften, an öffentliches Auftreten gewöhnten Künstlers, von dem wir Eigenart der Auffassung und vollständiges Erfassen des Gefühlsinhalts einer Komposition, die aber bedingt werden durch allseitige künstlerische Ausbildung, verlangen. Es handelt sich vielmehr nur darum, festzustellen, ob Talent vorhan-

den ist, ob es in die richtigen Bahnen geleitet wird, ob die Leistungen schon derartig vorgeschritten sind, dass sie eine gewisse künstlerische Befriedigung gewähren und zum öffentlichen Auftreten des Künstlers berechtigen? Alles dies müssen wir in Bezug auf Fräulein Klara Krause bejahen. Ihre Technik ist vorzüglich gebildet, sie spielt klar und sicher, ihr Vortrag ist rhythmisch belebt und sie versteht es durch feine Nüancirung und sinnvolle Phrasirung den Inhalt des Tonstückes dem Verständniss der Hörer zu vermitteln. Sie spielte Schumann's D-moll-Trio, Berceuse und Tarantella von Chopin und Gounod-Liszt's Faustwalzer. Möge die junge vielversprechende Künstlerin auf dem mit Glück betretenen Pfade rüstig fortschreiten, stets die höchsten Kunstziele im Auge behalten, und sie wird bald zu den Hervorragenden unter den jüngeren Künstlern gezählt werden können. Ueber die im Konzert Mitwirkenden haben wir uns zu wiederholten Malen günstig zu äussern Gelegenheit gehabt. Ihre heutigen Leistungen boten der Beurtheilung keine neue Seite, nur in Bezug auf Frau Timpe sei die Bemerkung gestattet, die geschätzte Sängerin möge Gesänge, wie die Arie aus Titus, deren tadelloser Ausführung sie noch nicht gewachsen ist, nicht mehr zum öffentlichen Vortrag wählen. — Der Flügel, auf dem Fräulein Krause spielte, kommt den Instrumenten von Bechstein und Duysen an Klangfülle und edlem Ton nicht gleich. Emil Breslaur.

Das II. Montagskonzert der Herren W. Hellmich und F. Maneke (11. November 1878) brachte eine interessante Novität von C. Goldmack, nämlich 4 Sätze aus der Suite E-dur für Piano und Violine. Nach dieser Bezeichnung muss angenommen werden, dass unsere Suite mehr als 4 Sätze enthält. Verhält sich dieses so, dann ist die Frage aufzuwerfen: weshalb werden uns die übrigen Sätze dieser Komposition vorenthalten? Auch dieses Goldmack'sche Werk, das von Herrn Hellmich und Frl. Ottilie Lichterfeld im Grossen und Ganzen vortrefflich ausgeführt ward, liess die auch vom Referenten schon oft gerühmten Vorzüge dieses hochbegabten Komponisten abermals hell hervortreten. Hierin gelang es dem Künstler nicht übel, seine sonst so leicht überschäumende Phantasie durch die Macht festgeprägter Formen zu bändigen. Das erste Allegro war in seiner thematischen Erfindung wenig bedeutsam, um so mehr das darauffolgende Andante sostenuto, worin der Komponist tiefempfundene elegische Töne in schönstem melodischem Flusse erklingen lässt. Zu bedauern blieb es freilich, dass diesem wehklagenden Tongeiste sich die Leidenstöne manchmal in zu kleinlicher engherziger Weise entrangen. Auch der 4. Satz (Allegro non troppo) ragte durch reiche Erfindungskraft hervor. Frl. Lichterfeld, eine Pianistin die über eine bedeutende Technik, vornehmlich über einen sehr feinfühligen Anschlag verfügt, trug späterhin noch solo ein Pastorale von Scarlatti, Impromptu in As von F. Schubert, endlich den Feuerzauber aus der „Walkyre“ von Wagner-Brassin vor. In dem letztgenannten Werke, einer Komposition, die durch ihre Tonmalerei hochinteressant erscheint, während die häufigen unvermittelten chromatischen Akkordfolgen unerquicklich wirken, konnte unsere Pianistin ihre reichen Gaben aufs Glänzendste entfalten. Frl. Anna Ruediger, eine Sängerin mit edlem Tone, genügte in R. Franz's „Mein Schatz ist auf der Wanderschaft“ und in Jensen's „An der Linden“, weniger war dies in Schubert's „Allmacht“ der Fall. Diese, mehr das Schöne, als das begeistert Erhabene in der Religion veranschaulichende Komposition überstieg an nicht wenigen Stellen die Leistungsfähigkeit unserer sonst so gediegenen Sängerin. Den Beschluss des Konzertes bildete Beethoven's einziges Streichquintett (op. 29) für 2 Violinen, 2 Violas und Violoncello. An der sehr tüchtigen Ausführung dieses Werkes mit seinem feuertrunkenen Finale betheiligten sich ausser den Konzertgebern noch die Herren Exner (Violine), Schulz und Schröder (Viola).

Am Mittwoch, den 13. November, fand in der Singakademie ein Konzert von Signora Carolina Emanuele und Signor Orlandini statt. Wem es einmal vergönnt war, das italienische Volk in seinem eigenen Lande kennen zu lernen, wem es dort ein für alle Mal einleuchtend wurde, dass es — als Ganzes genommen — doch kein zweites Volk auf der Welt giebt, dem der Genius der Kunst so wie ihm sein unvergängliches Siegel aufgedrückt: der wird auch dem italienischen Gesang noch in verkümmerter Gestalt seine Sympathie entgegenbringen. So wenig bedeutend auch die Kompositionen waren, die Herr Orlandini — ein wirklicher Italiener — vortrug (Sachen von Robandi, Verdi etc.), so wenig phänomenal seine Baritonstimme auch ist; sympathisch berührte sein Gesang trotz alledem vermöge des auch ihm innewohnenden natürlichen Kunstgefühls. Weit weniger Günstiges kann von Frl. Emanuele — die keine Italienerin ist — berichtet werden. Sie konnte allein durch ihren coquetten einschmeichelnden Vortrag auf wenig gewappnete Ohren Eindruck machen; aber der odysseische Mensch behielt all diesen Circe-Künsten gegenüber durchaus seine Seelenruhe. Auch in den Duetten (von Mozart und Verdi) beider Konzertgeber erwies sich Herr Orlandini als der weit überlegene Sänger. Das Publikum schien noch mehr im Beifallklatschen als im Anhören zu schwelgen. In durchaus angemessener Weise wurde das Konzert von Frl. Clara Krause, von den Herren G. Hille und Ernst Jonas unterstützt. (Schumann's Trio in D-moll; Ballade für Violine von Moszkowski; Tarantella von Chopin; Herr Jonas führte die obligate Cellopartie in der Robandi'schen Serenade aus). Alfred Kalischer.

Köln, d. 16. Nov. Die drei letzten musikalischen Abendunterhaltungen unseres Tonkünstlervereins gewannen dadurch eine eigenthümliche Physiognomie, dass jede von ihnen nur Werke je eines Komponisten zur Vorführung brachte und zwar die erste nur Kompositionen des Franzosen Th. Gouvy, die zweite des Norwegers Edv. Grieg, die dritte, welche zugleich dem Andenken J. N. Hummels gewidmet war, nur Werke dieses Meisters. Während Th. Gouvy, der liebenswürdige Pariser Komponist, sich in seiner Schreibart als ein mit Glück den deutschen anerkannten Meistern und Mustern Nachstrebender erweist, ohne doch seine Nationalität dabei zu verleugnen, steht Ed. Grieg bez. der Erfindung und der Form seiner

Werke uns entschieden fremd gegenüber. Das spezifisch nordische Element der Griegschen Musik, welches von seinen jüngeren Landsleuten nur Svendsen mit gleichem Erfolg künstlerisch zu verwerthen weiss, übt besonders in den kleinen zum Vortrag gebrachten Klavierkompositionen einen eigenthümlichen Reiz auf uns Deutsche aus, daher uns denn auch das moderne kurze, charakteristische Klavierstück das Feld des Komponisten zu sein scheint, auf welchem er seine Eigenthümlichkeit am wirkungsvollsten zur Geltung bringen dürfte. Weniger stylvoll erscheint das Aphoristische, sozusagen nur mosaikartig Wirkende in grösseren Kammermusikwerken, wie denn ein neues Streichquartett des Komponisten, welches einige Tage zuvor in der ersten Heckmann'schen Kammermusiksoirée seine erste Aufführung erlebte, sich thatsächlich trotz interessanter und origineller Einzelheiten von dem Ideal der Gattung weit entfernte. Beide Gäste erfreuten sich hier der beifälligsten Aufnahme ihrer Werke, Th. Gouvy wurde sogar durch Akklamation zum Ehrenmitglied des Vereins ernannt. Der dritte der genannten Abende, am 14. Nov., galt dem auf diesen Tag fallenden hundertjährigen Geburtstag J. N. Hummel's und erhielt dadurch eine höhere Weihe, dass die Anregung zu der Feier von des Meisters einzigem berühmt gewordenen Schüler, Ferdinand Hiller, dem Präsidenten des Vereins, ausgegangen war, welcher ausser seiner persönlichen Betheiligung an der Ausführung der grossen vierhändigen Klaviersonate in A-dur und des E-dur-Trios dem anwesenden Publikum in längerem freien Vortrage das Leben und die Bedeutung Hummels als Komponisten und Pianisten vor Augen führte. Namentlich als Klavierkomponisten gebührt Hummel nach den Ausführungen des Redners eine der epochemachenden Stellungen in der Geschichte der Musik, und wenn auch seine Kompositionen in Beziehung auf Grösse der Konzeption und Tiefe der Gedanken nicht entfernt an die der gleichzeitig lebenden Heroen der Tonkunst heranreichen und wenn auch sein Klaviersatz selbstverständlich aller der modernen orchestralen Effekte entbehre, welche erst durch die späteren Fortschritte auf dem Gebiete des Instrumentenbau's ermöglicht wurden, so habe er sich doch auch eigentlich nie triviale Gedanken entschlüpfen lassen und das Studium seiner Werke als solcher, welche den Eigenthümlichkeiten des Klaviers in höchstem Masse Rechnung trügen und die moderne Technik hauptsächlich mit begründen helfen, sei noch heute jedem Klavierspieler auf's Dringendste an's Herz zu legen. —H.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Von dem Redakteur dieser Zeitschrift erscheint demnächst im Verlag von Breitkopf & Härtel eine Notenschreibmethode in Form der bekannten Schulschreibhefte. Dieselbe dürfte einem längst gefühlten Bedürfnisse abhelfen, da bisher kein Werk vorhanden war, welches methodische Anleitung zur Kunst des Notenschreibens gegeben hätte.

— Herr Kwast, Lehrer am Konservatorium zu Köln, der auch hierorts als talentvoller Pianist wohl bekannt ist, und sich als Komponist durch einige geschmackvolle bei Alt und Uhrich in Köln erschienene Kompositionen vortheilhaft eingeführt hat, spielte am dritten Museumskonzerte in Frankfurt a. M., Chopin's E-moll-Konzert mit grossem Erfolge.

— Fräulein Helene Geissler tritt demnächst mit Henry Wieniawski eine Kunstreise an.

— Ein hübsches Beispiel von treuer, pietätvoller Anhänglichkeit einer Künstlerin an ihren Lehrer und Meister wird uns berichtet. Die jugendliche Violinvirtuosin Frl. Haft unternahm in letzter Zeit in Gemeinschaft mit der Sängerin Aglaja von Orgeni und dem Pianisten Leonhard Bach eine vom Impresario Mankiewicz veranstaltete Konzert Tournée. Die Gesellschaft hatte in Dresden, Görlitz, Posen, Breslau und anderen Städten besten Erfolg. Besonders Fräulein Haft wurde allenthalben durch grössten Beifall ausgezeichnet. Trotz dieser grossen Erfolge erklärte Frl. Haft — als sie die Nachricht erhielt, dass ihr ehemaliger Lehrer, Prof. Heyssler, lebensgefährlich erkrankt sei — sie könne die Fahrt nicht weiter fortsetzen und eilte sofort nach Wien an das Krankenlager ihres vortrefflichen Lehrers, welcher leider nach einigen Tagen verschied.

— Am 14. November sind hundert Jahre verflossen, dass Johann Nepomuk Hummel zu Pressburg in der Huttergasse das Licht der Welt erblickte. Aus diesem Anlasse schreibt die „Pressburger Zeitung“: „In der Absicht, den undurchdringlichen Schleier, welcher über Hummel's in Pressburg verlebte Jugendjahre ausgebreitet ist, wenn möglich zu lüften, besuchte unser Mitarbeiter Hummel's Geburtshaus. Das einen Stock hohe hübsche Häuschen, dessen oberen Tract der Musikus Johann Hummel mit seiner Gattin Magarethe kurze Zeit bewohnte und wo Johann Nepomuk Hummel das Licht der Welt erblickte, ist rückwärts im Hofe und wahrscheinlich im Jahre 1758 erbaut worden. Seither scheint das Gebäude kaum einer nennenswerthen Renovirung unterzogen worden zu sein. In die Wohnung führt eine steinerne Stiege, welche an das Häuschen angebaut ist und etwa zwölf Stufen zählt. Zwei alte Heiligenbilder schmücken die Wände des Einganges. Dieselben sind auf Blech gemalt, und stellt das eine die Gottesgebärerin mit dem Schmerzenssohne im Schoosse vor und ist ziemlich gut erhalten, das andere hingegen, welches St. Florian vorstellt, hat der Zahn der Zeit arg mitgenommen, und aus den Kontouren ist nur mit schwerer Mühe das Bild des genannten Heiligen zu erkennen. Das überdachte kleine Vorhaus, in das man über die Stiege gelangt, schmückt eine hübsche Säule, in welche eine eiserne, oben mit Blätter-Arabesken geschmückte Gitterthür eingefügt ist. Unter den Arabesken erblickt man die durch die Buchstaben A. E. in zwei Hälften getheilte Jahreszahl 1758. Links tritt man in die Küche und von dort gleich rechts in das Zimmer, wo J. N. Hummel geboren

worden. Das kleine Zimmer bildet ein regelmässiges Viereck, und nach der durch eine hervortretende Mauer gebildeten Nische im rückwärtigen Theile des Zimmers zu urtheilen, war dort ehemals ein Himmelbett angebracht. Die Nachforschungen, welche unser Mitarbeiter bei den Hausinsassen anstellte, haben nur so viel zu Tage gefördert, dass die Wohnung, die gegenwärtig der Fleischhauermeister Herr Kölbl innehat, im Jahre 1820 von dem seither verstorbenen Schneidermeister Joseph Heinrich gemiethet war. Auf den Musikus Papa Hummel kann sich Niemand mehr erinnern, und die Wände sind kahl — sie verrathen mit keinem Worte von dem aufstrebenden Genie, das hier die ersten Jugendeindrücke empfing. — Der Taufschein J. N. Hummel's hat folgenden Inhalt: „Anno 1778 die 14a Novembris baptisatus Johannes Nepomucenus Antonius de Padua. Parentes Johannes Humel musicus et hujus consors Margaretha Patrini Francisca Hartmann relicta vidua officialis Regii Molkiani et aedituus Ecclesiae Georgius Wiszlinger. Baptisans Mathias König, Protocollum baptisatorum 1778 pag. 10,847."

Königsberg. Rubinsteins Oper „Feramors" hat hier einen grossen Erfolg erzielt. Der anwesende Komponist wurde unzählige Male gerufen.

Paris. Graf Geza Zichy ist wegen seines Klavierspiels mit der linken Hand der Gegenstand allgemeiner Auszeichnung und Bewunderung. Wie man dem „Föv. Lapok" schreibt, wollte man Anfangs nicht glauben, dass man mit einer Hand gut Klavier spielen könne und der Graf wurde im Salon Erard, wo er täglich übt, von manchem Neugierigen aufgesucht. Erard liess ihm ein separates Zimmer einrichten, in welchem ein herrliches Pianoforte steht und in welches nur einige Fremde gegen Vorzeigung der Visitkarte Einlass erhielten. Diese verbreiteten den Ruf des kräftigen Spiels des Grafen. Künstler und Vornehme haben ihn mit grosser Herzlichkeit empfangen. Er war zu einer Soirée bei Saint-Saëns geladen, wo er unter grossem Beifall einige Stücke spielte. Am ersten dieses Monats war er Gast des englischen Thronfolgers; der Prinz von Wales und seine Gemahlin, der dänische Kronprinz und Gemahlin hörten sein Spiel mit Bewunderung. Der Prinz von Wales hat ihn auch nach England eingeladen. In Versailles spielte er zwei Mal; am Sonntag war er im Schlosse von Beauregard zu Gaste, wo er nach dem Diner vor der illustren Gesellschaft spielte. Leo Délibes hat den Grafen, mit dem er in Budapest bekannt geworden, sehr herzlich aufgenommen und in die Künstlerkreise eingeführt. Vor Kurzem war der Graf in einer Soirée des „Figaro," wo er nach einer herrlichen Deklamation der Sarah Bernhard gebeten wurde, zu spielen. Ueber sein Spiel schrieb dieses Blatt: „Es war auch ein Musikliebhaber, ein ungarischer Magnat, Graf Geza Zichy, in unserem Saale, der das Unglück hatte, auf einer Jagd die rechte Hand zu verlieren. Und dennoch entwickelt er ein unvergleichliches Talent im Klavierspiel. Er hat die Faustphantasie in bewundernswerther Weise vorgetragen. Er hat nur eine Hand — schrieb Sardou — aber er scheint vierhändig zu spielen." Ein anderes Pariser Blatt schrieb: „Es ist möglich, dass Graf Zichy, der die schwierigsten Werke mit einer Hand vorträgt, bei Erard zu Gunsten der in Bosnien Verwundeten spielen werde. Ganz Paris wird dabei sein und dem ausgezeichneten Virtuosen, dem Präsidenten des Pester Konservatoriums, applaudiren." Seine Einhändigkeit hat in Paris allerlei sonderbare Gerüchte erzeugt. Es wurde erzählt, dass auf einer Jagd in Galizien, wo der Graf mit der Schleuder, dieser uralten Waffe der Ungarn, auf Wildschweine gejagt, ein Eber ihm die rechte Hand zerfleischt habe. Ferner zirkulirte das Gerücht, dass der ihn begleitende Arzt, Dr. Horanyi, ein Magnetiseur sei, der ihm jedesmal vor dem Spiel die Hand magnetisirt; daher die Kraft, mit welcher der Graf spielt. Impresarii haben ihm glänzende Anerbietungen gemacht, um ihn für Konzertreisen nach England und Amerika zu gewinnen. Auch wurde er vielfach gebeten, für wohlthätige Zwecke zu spielen. Allein der Graf ist müde und sehnt sich nach seiner schönen Besitzung in Tetetlen und nach seiner stillen Behausung in Ofen.

(Auch wir werden hoffentlich noch in diesem Winter Gelegenheit haben, das Spiel des Herrn Grafen Zichy bewundern zu können. Derselbe, Präsident des National-Konservatoriums zu Budapest, theilte uns vor Kurzem mit, dass er die Absicht habe, hierher zu kommen und zu irgend einem wohlthätigen Zweck einmal öffentlich zu spielen. Wir machen bei dieser Gelegenheit nochmals auf des Künstlers vortreffliche, bei Heugel in Paris erschienene Etüden für die linke Hand, über die wir in No. 11 dieser Zeitung ausführlich berichtet haben, aufmerksam. E. B.)

Wien. Wagner's Siegfried gelangte am 9. November zur Aufführung.

Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

Bücher.

Arrey v. Dommer: Musikalisches Lexikon. Tübingen, J. C. B. Mohr. Pr. 16 Mk. (1010 Seiten gr. Lex.-Format.)

A. v. Dommer's Musiklexikon ist ein Werk, das in Bezug auf Reichhaltigkeit, Genauigkeit und Klarheit der Erläuterungen, sowie auf Einheitlichkeit der Darstellung in der musikalischen Bücher-Literatur bisher unerreicht dastehen dürfte. Es ist ein grosser Vorzug des Werkes, dass ein Forscher und Kenner dasselbe bearbeitet. Es giebt umfangreichere Werke ähnlicher Art, die aber der verschiedenen Mitarbeiter halber, von denen fast jeder einen anderen Standpunkt einnimmt, einen einheitlichen Charakter in Bezug auf die Durcharbeitung des Materials nicht wahren können. Und deshalb geben wir dem Dommer'schen Werke vor vielen anderen den Vorzug, obgleich es keine Biographien enthält, dafür aber eine Menge der gediegensten und werthvollsten klar und erschöpfend behandelten Aufsätze. Man lese nur die Artikel: Klanggeschlecht, Choralnote, Kontrapunkt, Begleitung, Fuge, Instrumente sämmtlicher Kulturvölker, Mensuralnoten, Notenschrift, Instrumental- und Vo-

kal-Formen, Instrumentationslehre, Harmonielehre etc. etc.

Louis Köhler: Der Klavier-Unterricht. Studien, Erfahrungen und Rathschläge. Vierte Auflage. Leipzig, J. J. Weber. Pr. 4 Mk.

Friedrich Wiek: Klavier und Gesang. Dritte Auflage. Leipzig, Leuckart. Pr. 3 Mk.

Adolf Kullak: Aesthetik des Klavierspiels. Neue Ausgabe von Dr. Hans Bischoff. Berlin, Guttentag. Pr. 7 Mrk.

Karl Eschmann: Ein Hundert Aphorismen. Erfahrungen, Ergänzungen, Berichtigungen, Anregungen als Resultat einer 30jährigen Klavierlehrer-Praxis. Pr. 2 Mk. Berlin, Luckhardt.

Dr. W. Langhans: Die Musikgeschichte in zwölf Vorlesungen. Pr. 1 Mk. 50 Pf. Leipzig, Leuckart.

Arrey v. Dommer: Handbuch der Musikgeschichte. Pr. 12 Mk. Leipzig, Grunow.

Diese Bücher dürften in keines Musiker's und Musiklehrer's Bibliothek fehlen.

Musikalien.

Zu 2 Händen.

Beethoven's Klaviersonaten. Neue, durchweg korrekte Ausgabe mit Fingersatz, Metronombezeichnung und vergleichende Textkritik von Gustav Damm. 5 Bde. à 1 Mk. 60 Pf. Leipzig, Steingräber.

Joh. Seb. Bach, Auswahl leichterer Klavierwerke für den Unterricht, herausgegeben von Franz Kullak. Pr. 75 Pf. Leipzig, Steingräber.

In schönster Ausstattung, hochelegant gebunden, veröffentlicht die Verlagshandlung von Breitkopf u. Härtel eine Anzahl klassischer Werke zu sehr billigen Preisen. Wir empfehlen davon:

Chopin: Walzer. 2 Mk. 70 Pf.
„ 26 Mazurka's. 2 Mk. 70 Pf.
Haydn: 34 Sonaten. 5 Mk.
Mendelssohn: Lieder ohne Worte. 2 Mk. 50 Pf.
„ 11 Ouvertüren. 3 Mk.

(Schluss folgt.)

Antworten.

A. W. B. in **Wiesbaden.** Wir empfehlen Ihnen H. Pfeil's „Sängerhalle."

Frau **N. S.** aus Berlin, z. Zeit in München. Wir haben leider keinen Raum für Konzertprogramme.

Den später hinzugetretenen Abonnenten, denen wir das **1. Quartal (Nr. 1—6)** theils nur unvollständig theils gar nicht nachliefern konnten, machen wir die ergebene Anzeige, dass wir durch Neudruck der vergriffenen Nummern in der Lage sind, diese jetzt nachträglich liefern zu können. Wir ersuchen die geehrten Abonnenten, die den **Jahrgang zu komplettiren** wünschen, gefällige Bestellungen direkt an uns oder durch die bisherige Bezugsquelle zu machen.

Der Preis des Quartals ist Mk. 1.50.
Der Preis der einzelnen Nummer Mk. 0.25.

Gleichzeitig erlauben wir uns mitzutheilen, dass wir auf Wunsch vieler Abonnenten zum Schlusse des Jahres **elegante Einbanddeckel** in ganz Leinwand mit Titelpressung in Golddruck etc. anfertigen lassen. Wir bitten, um die Anzahl feststellen zu können, um baldgefl. Bestellung, welche jede Buchhandlung entgegennimmt.

Der Preis des Deckels wird Mk. 1.20 betragen.

Achtungsvoll

Die Expedition des „Klavier-Lehrer“.

☞ Die Firma **Heinrich Matthes** (F. C. Schilde) in **Leipzig** legt unserer heutigen Nummer einen Prospekt über Franz Brendel's Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, bei. Wir machen unsere Leser hiermit besonders auf diesen Prospekt aufmerksam. D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 24. **Berlin, 15. Dezember** **1878.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

An unsere Leser!

Ein Jahr ist verflossen, seit wir die erste Nummer dieser Zeitschrift in die Welt sandten. Wir sind in dieser Zeit mit Eifer, Muth und Freudigkeit bemüht gewesen, unser Programm zu verwirklichen, den hohen Zielen nachzustreben, welche wir bei Begründung unserer Zeitschrift vor Augen gehabt, nämlich den Klavier-Lehrer mit alle dem auszurüsten, was ihn zu erfolgreicher, freudiger Ausübung seines Berufes, zur Heranbildung des Schüler's im Geiste wahrer Kunst befähigt.

Der Erfolg hat unsre Bemühungen gekrönt, Männer von hervorragender Bedeutung haben zu unsrer Freude unsre Bestrebungen bereitwilligst unterstützt, wir zählen zu unseren Mitarbeitern die stolzesten Namen auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft und freundliche, ehrenvolle Anerkennung wurde uns von allen Seiten zu Theil. Der „Klavier-Lehrer" erfreut sich der weitesten Verbreitung, er dringt in alle Länder, wo die deutsche Zunge klingt, wo deutsche Musik gepflegt wird und hat deutschen Lehrgrundsätzen überall eine glückverheissende Stätte bereiten helfen.

Dieser Erfolg ermuthigt uns, auf dem betretenen Wege rüstig fortzuschreiten. Wir werden auch ferner bemüht sein, unsern Lesern nur **Werthvolles** und **Interessantes** zu bieten, wozu uns reiches Material zu Gebote steht. Auch der **Klavierlehrer-Verein** soll demnächst in's Leben gerufen werden. Von Berufspflichten allzusehr in Anspruch genommen, war es uns nicht möglich, diese schöne und vielversprechende Idee früher zu verwirklichen.

Wir bitten unsre Freunde und Genossen, uns das Wohlwollen, welches sie uns bisher in so reichem Maasse zu Theil werden liessen, auch ferner zu bewahren, in ihren Kreisen für immer weitere Verbreitung unsres Blattes zu wirken, damit wir im Stande sind, unser Unternehmen, welches grosse Opfer erfordert, erfolgreich fortführen zu können.

Emil Breslaur.

Der „Klavier-Lehrer" hat in dem ersten Jahre seines Bestehens eine Abonnentenzahl von **über**

1200

erreicht, welche sich auf folgende Ortschaften vertheilt:

Aachen.	Arnstadt.	Beckum.	Bonn.
Aarau.	Aschaffenburg.	Berent i. West-Pr.	Boston.
Altena.	Augsburg.	Berlin.	Brake.
Altenburg.	Austin. (Texas)	Bern.	Brandenburg.
Amsterdam.	Baden-Baden.	Bernburg.	Braunsberg.
Angermünde.	Baltimore.	Bielitz.	Braunschweig.
Annaberg.	Barmen.	Birnbaum.	Bregenz.
Ansbach.	Basel.	Bochum.	Bremen.
Apolda.	Beaver (Pennsylvania).	Böhm-Kamnitz.	Breslau.

Brody.
Bromberg.
Brünn.
Budweis.
Bückeburg.
Bütow.
Burg.
Burtscheid.
Camburg.
Celle.
Charlottenbrunn.
Charlottenburg.
Chemnitz
Christiania.
Chrudim (Böhmen).
Creuzthal.
Czarnikau.
Czernowitz.
Danzig.
Darmstadt.
Deggendorf.
Deutsch-Eylau
Deutsch-Krone.
Döbeln.
Dordrecht (Holl.).
Dorpat.
Dortmund.
Drazicka (Böhmen).
Dresden.
Driesen.
Duderstadt.
Düben.
Düsseldorf.
Eberswalde.
Eilenburg.
Einsiedeln.
Eisenach.
Eisleben.
Elberfeld.
Elbing.
Emden.
Elgin (Schottland).
Eschwege.
Essen.
Falkenberg i. der Mark.
Falkenberg i. Ober-Schles.
Filehne.
Forres (Nord-England)
Frankfurt a. M.
Frankfurt a. O.
Frauenfeld (Schweiz).
Freiberg.
Freiburg in Baden.
Freienwalde.
Freising.
Friedrichshagen.
Friedrichsthal.
Fürstenwalde.
Gablonz i. Böhmen.
Genf.
Gera.
Giessen.
B.-Gladbach
M.-Gladbach.
Glatz.
Glauchau.
Glogau.
Görlitz.
Gotha.
Gothenburg.
Gräz.
Gratz.
Gröningen.
Gross-Kanisza.
Grosswardein.
Guben.
Güstrow.
Gütersloh.
Haag.
Halberstadt.
Halle.
Hamburg.
Hanau.
Hannover.
Heide.
Heidelberg.
Heilsberg.
Hermannstadt.
Hildburghausen.
Hildesheim.
Husum.
Ichterhausen b. Gotha.
Innsbruck.
Inowraclaw.
Insterburg
Itzehoe.
Jassy.
Jicin.
Jüterbogk.
Jungbunzlau.
Kaiserslautern.
Kannstatt.
Karlsruhe.
Kaschau.
Kassel.
Kaysersberg i. Els.
Kiel.
Kiew
Klagenfurt.
Koblenz.
Koburg.
Köln.
Königsberg i. Pr.
Köslin.
Köthen.
Kolberg.
Konitz.
Kopenhagen.
Kottbus.
Krakau.
Krefeld.
Kreuznach.
Kronstadt i. Siebenbürgen.
Küstrin.
Laibach.
Landeshut.
Landshut.
Langenberg bei Elberfeld.
Lauban.
Lauenburg i. P.
Lausanne.
Lauter.
Leer.
Leipzig.
Lemberg.
Lichtenstein.
Liegnitz.
Linz.
Lissa.
Löbau.
Löwenberg.
London.
St. Louis.
Lübeck.
Ludwigslust.
Lund (Schweden).
Luzern.
Lyck.
Magdeburg.
Mainz.
Malchin.
Marburg.
Marggrabowa.
Marienburg.
Marienwerder.
Mathéoz (Ungarn).
Meerane.
Meiningen.
Meissen.
Memel.
Mettmann.
Metz.
Minden.
Minsk (Russland).
Mircesti in Moldau-Rumän.
Mittelwalde.
Moskau.
Mühlhausen i. Elsass.
Mühlheim a. d. Ruhr.
München.
Münster i. Elsass.
Münsterberg.
Narsdorf.
Naugard.
Naumburg.
Neisse.
Neubrandenburg.
Neuburg a. O.
Neustadt a. H.
Neustadt i. Ob.-Schl.
Neustadt i. H.
Neustettin.
Neuss.
New-York.
Niederingelheim.
Nordhausen.
Nordhorn in Hannover.
Norwich (Connecticut).
Nürnberg.
Oedenburg.
Oels.
Offenburg.
Ohrdruf.
Oldenburg.
Oldenburg i. H.
Olmütz.
Oppeln.
Osnabrück.
Osterburg.
Osterode.
Pasewalk.
Passau.
Perleberg.
Pernau (Russland).
Pest.
Petersburg.
Pirna.
Plau i. M.
Plauen.
Posen.
Potsdam.
Prag.
Prenzlau.
Pr. Eylau.
Putbus.
Pyrmont.
Quedlinburg.
Querfurt.
Raab.
Ragnit.
Rappoldsweiler.
Rastenburg.
Rathenow.
Ratibor.
Reichenbach.
Reichenberg.
Remscheid.
Reval.
Riga.
Rotterdam.
Rudolstadt.
Rudzinitz.
Ruhrort.
Rybnick.
Saalfeld.
Salzburg.
San Francisko.
Schloppe.
Mährisch Schöneberg.
Schöneberg.
Schönebeck.
Schwäb.-Hall.
Schwabach.
Schweidnitz.
Schweinfurt.
Schwerin i. M.
Schwerin a. W.
Siegburg.
Sondershausen.
Spandau.
Speyer.
Spremberg.
Stargard i. Pom.
Stassfurt.
Stendal.
Stettin.
Stockholm.
Stolp.
Stralsund.
Strassburg i. Elsass.
Strassburg i. Ostp.
Straubing.
Striegau.
Stuhm.
Stuttgart.
Szegedin.
Tabor.
Tarnow.
Teplitz.
Tetétlen in Ungarn.
Tetschen.
Thorn.
Tilsit.
Tönning.
Torgau.
Trautenau.
Treptow a. Toll.
Trier.
Triest.
Troppau.
Tübingen.
Uelzen.
Verden.
Vicheln i. Meckl.
Villingen i. Baden.
Waldheim.
Waldstein.
Warasdin.
Warschau.
Weimar.
Weissenburg i. Els.
Ung. Weisskirchen.
Weisstein b. Waldenburg.
Wesel.
Wesselburen.
Wesserling i. Els.
Wetzlar.
Wien.
Wiener Neustadt.
Wiesbaden.
Wittenberg.
Wolfsburg.
Wolgast.
Worbis.
Wreschen.
Würzburg.
Zerbst.
Ziegenhals.
Znaim.
Zöblitz.
Zürich.
Zutphen.
Zweibrücken.
Zwickau.

Wie übt man am Klavier?
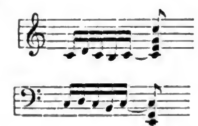
Betrachtungen und Rathschläge.

Von **H. Ehrlich.**

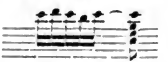
(Schluss.)

Nr. 7. Diese schwere, aber vortreffliche Uebung, welche ein beredtes Zeugniss giebt, mit welchem Ernste und mit welcher Gründlichkeit der hochgeniale Brahms in Allem zu Werke geht, ist in der Weise auszuführen, dass der dritte, vierte und fünfte Finger der beiden Hände stark gebogen, die Daumen dagegen immer vollkommen ausgestreckt bleiben. Nur bei dieser Haltung ist die Uebung zu bewältigen. Sie kann in jedem Tempo gespielt werden; Deutlichkeit ist selbstverständlich unerlässlich. Ueber drei bis vier Tonarten wird wohl nur ein geübter und kräftiger Spieler hinaus kommen. Im dritten Takte bei der siebenten Triolengruppe im Basse ist statt g h zu spielen.

Nr. 8. Legatissimo, kräftig und die einzelnen Töne von einander trennen. Das sicherste Mittel, jede Ungleichheit zu vermeiden, ist, zuerst die Daumen beider Hände immer liegen zu lassen
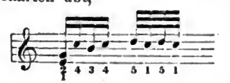


und in der Variante den fünften Finger in der rechten' den vierten in der linken Hand.



Nr. 9. Diese Uebung ist vielleicht noch erspriesslicher zur Kräftigung der schwächeren Finger, als die vorhergehende. Es ist nothwendig, dieselbe zuerst in jeder Hand allein zu studiren mit vollkommen angeschlossenen Armen und wie bei Nr. 8 mit festhaltendem Daumen in der rechten, mit dem vierten Finger in der linken Hand. Kräftiger Anschlag! Eine **ganz vorzügliche** Uebung ist, wenn man die Variante
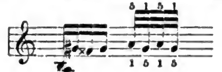


folgendermaassen in beiden Händen und in allen Tonarten übt,



dass namentlich die letzten von 5 1 auszuführenden Töne als Triller, die man nach Belieben auch verlängern kann, gespielt werden.

Hierbei kommen sehr schwierige Stellungen vor, wie z. B. beim Uebergange von as nach a,



hier ist die Hand vollkommen ruhig zu halten; eine selbst für den Geübteren nicht leichte Aufgabe. Der Verfasser kann die Uebung — eine rein Tausig'sche Erfindung — sammt der angegebenen Triller-Variante aus Erfahrung auf das beste empfehlen.

Uebungen aus gebrochenen Akkorden zusammengesetzt.

Bevor der Verfasser zu der Anweisung für jede einzelne Uebung übergeht, scheint es ihm nothwendig, nochmals besonders hervorzuheben, dass gerade diese Uebungen alle mit der unbequemen anliegenden Haltung der Arme gespielt werden müssen und dass eher der Oberleib der Bewegung der Hände folgen darf, als dass die Arme aus ihrer unbequemen Lage befreit werden sollen. Erst nach längerer Uebung kann der Lehrer die grössere Freiheit erlauben oder der allein Studirende sich dieselbe nehmen.

Nr. 10. Der Lernende hat die Hände ausgedehnt, mit gebogenen Fingern über die anzuschlagenden Tasten zu legen, bevor er die Uebung beginnt. Dann muss jeder Ton langsam und kräftig angeschlagen werden, auf die Doppelgriffe ist ein kleiner Accent zu legen.

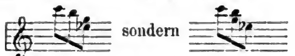
Nr. 11. Dieselbe Spielweise. Doch muss der Accent auf den Terzen noch schärfer hervortreten, als in der vorhergehenden Uebung. Hauptaugenmerk des Spielers muss es sein, dass die Doppelgriffe immer ganz gleich, voll und kräftig und ganz ertönen, dass nie unwillkürlich ein Arpeggiren eintrete



Dieses ist dem Verfasser bei Schülern so oft vorgekommen, dass die Warnung durchaus nicht überflüssig erscheint.

Nr. 12. Hier wo der dritte und vierte Finger die Doppelgriffe ausführen, ist das bei Nr. 10 u. 11 Gesagte noch entschiedener hervorzuheben. Nur wenn die Doppelgriffe ganz voll und gleichmässig angeschlagen werden, ist der Zweck der Uebung erfüllt. Bei dieser

ist ein arger Druckfehler auszubessern; es heisst in dem vierten Takte nicht



Der Doppelgriff muss hier wie in der ganzen Uebung im Hinabsteigen auf die zweite Triole fallen, nicht auf die dritte.

Nr. 13. Dieselbe Spielweise. Doch ist bei dieser Uebung der vierte und fünfte Finger besonders zu beachten, dass sie gebogen bleiben und immer mit voller Kraft und vollem Fleische anschlagen.

Nr. 14. Jede Gruppe ist hier sehr scharf zu trennen; dabei sind die Sechszehntel ganz gleichmässig zu spielen, dass ja nicht die erste verkürzt werde.

Nr. 15 u. 16 gehören zu den Uebungen, welche die stärkste Muskelanstrengung der Finger verlangen. Denn es dürfen nur die Finger und zwar mit voller Kraft anschlagen, von der Hand und dem Gelenke darf kein Nachdruck auf die Finger geübt werden. Um diesen Nachdruck zu verhindern, thut der Spieler am besten, wenn er die ersten zwei Töne fest hält, also



Hierbei muss die linke Hand um zwei Oktaven tiefer liegen. So schwer diese Uebungen im Anfange fallen mögen, so vortrefflich und nützlich erweisen sie sich in kürzester Zeit. Der Spieler, der sie langsam, mässig und in der vorgeschriebenen Weise durcharbeitet, wird schon nach 8 Tagen spüren, wie stark und schnell sie die Unabhängigkeit der Finger und auch die Fülle des Anschlages befördern.

Nr. 17. Eine fast leichte Uebung, wenn sie im schnellen Tempo gespielt wird, bei welchem der Schwung der Hand die Griffe erleichtert; schwer und ermüdend, wenn sie langsam ausgeführt wird und die Finger jeden Griff erst mit voller, nicht durch Schwung unterstützter Kraft anschlagen sollen; daher langsam und nur mässig, bis bei längerem Spielen nicht die mindeste Ermüdung spürbar ist.

Triller-Uebungen.
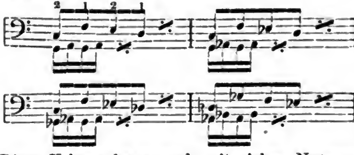
Nr. 18a und b. Es ist zuvörderst zu bemerken, dass die Triller in diesen beiden Uebungen viel ausgedehnter, d. h. 20 bis 30 mal ausgefürt werden können,



als dies im Stiche angezeigt ist; der Spieler hat nur dafür zu sorgen, dass die Hand bei dem Uebergange in die andere Lage vollkommen ruhig bleibe. Die Dauer und Schnelligkeit der Ausführung hängt von der Kraft und Gewohnheit des Lernenden ab.

Nr. 19. Bei dieser Uebung wäre eine Wiederholung des in der Mitte der Figur liegenden Trillers nicht zweckmässig. Die Uebung ist ganz so auszuführen, wie sie angezeigt ist. Die Akkorde müssen mit vollständig ruhigem Anschlage der Finger ohne ein Nachdrücken der Hand gespielt werden. Ueber ein gewisses mässiges Allegro-Tempo wird wohl auch der schon Geübtere schwerlich hinauskommen.
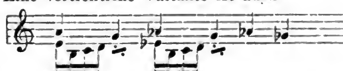
Nr. 20. Vollständiges Legato, besonderes in den unteren (Achtel-) Tönen; es darf kein Finger gehoben werden, bevor der andere die Note anschlägt. Die Uebung in der linken Hand, deren Gang dem in der rechten Hand entspräche, wäre



Diese Uebung kann auch mit vielem Nutzen in der Weise geübt werden, dass die Triller verlängert werden



Eine vortreffliche Variante ist auch



Nr. 21. Diese Uebung gehört nach ihrer Fassung nicht mehr ganz in die Rubrik der Triller, sondern in die der Doppelgriffe; sie ist schwer und muss sehr langsam geübt werden; auch hier sind zwei Varianten sehr gut und in erspriesslicher Weise anzuwenden. Verlängerung des Trillers



In beiden Fällen sind die Viertelnoten ganz streng zu halten.

Nr. 22. Was von Nr. 20 u. 21 gesagt wurde, gilt auch für diese Uebung. Als Doppelgriff-Uebung ist sie mit etwas hochgehaltenen Fingern zu spielen.
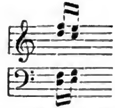
Uebungen in Doppelgriffen.

Der Verfasser rathet dem eifrig Lernenden vor der Beschäftigung mit diesen Uebungen einige Vorbereitungs-Uebungen in Terzen und Doppelgriffen durchzuarbeiten. Tausig hat

seiner Ausgabe des Clementi'schen gradus ad Parnassum eine Reihe von Terzen-Tonleitern mit besonderem Fingersatze beigefügt. Eine andere nicht genug bekannte ganz vortreffliche Uebung ist vor vielen Jahren von Czerny veröffentlicht; sie bildet ein ganzes Stück für sich, das in zusammenhängenden Terzen-Passagen durch alle Dur- und Molltonarten führt und manchmal recht originelle Kombinationen bietet. Der Verfasser glaubt mit gutem Gewissen allen Lehrern und Lernenden rathen zu dürfen, dass sie von den hier angeführten beiden Uebungen Kenntniss nehmen, dann werden ihnen die nunmehr zur Besprechung kommenden von Tausig-Ehrlich gewiss nicht zu schwer erscheinen.

Nr. 23. Diese Uebung muss zuerst in sehr langsamem Tempo mit kräftigem Anschlage geübt werden; die ganze Note muss festgehalten werden bis nach der letzten Sechszehntel (was allerdings nur im langsamen Tempo durchführbar ist, im schnellen wird die Note früher verlassen werden). Sehr nützlich ist es, den Triller derart zu verlängern, dass jeder Takt 8 Viertel enthalte.

Nr. 24. Diese Uebung kann im Anfange nicht langsam genug geübt werden. Denn ihr Schwerpunkt beruht auf der Bindung — soweit dieselbe nur möglich ist — der beiden Terzen



Hier muss der Spieler trachten, den dritten und fünften Finger in der Weise auf die Tasten herüberzuziehen, dass sie mehr rutschen, als springen. Es verlangt das eine ziemliche Kraftanstrengung der Finger, besonders wenn der Arm fest bleibt. Es liegt daher ganz klar, dass die Uebung am meisten Nutzen bringt, wenn sie ganz langsam, kräftig und so gebunden als überhaupt möglich gespielt wird. Im schnellen Tempo ist sie weniger schwierig, weil in der oben angeführten Stelle die Finger leichter gleiten. Die Variante auf dem vorletzten Systeme der Seite, bei welcher die Terzen in der rechten Hand nach oben, in der linken hinabgehen, bietet einige Schwierigkeiten durch die Spannungen, ist aber doch vielleicht weniger unbequem; auch bei ihr ist langsames Tempo anzurathen.

Nr. 25. Diese Sexten-Uebung ist nur für sehr kleine Hände schwierig; aber im Allgemeinen wird sie bei langsamem Tempo in nicht langer Zeit überwunden werden. Etwas unbequemer ist der zweite Theil mit der herabsteigenden Figur; diese verlangt langsames Tempo und genaues gleichmässiges Einsetzen beim Ueberstellen der Finger. Der Oberarm muss immer fest anliegen.

Nr. 26. Nur langsam und **kräftig**, wohl nicht durch mehr als 4 Tonarten zu spielen.

Nr. 27. Diese Uebung kann in jedem Tempo gespielt werden, so lange sie deutlich klingt. Es ist zu empfehlen, sie ebenso im piano wie im forte durchzuführen. Auf sehr genaue gleichmässige Bindung muss auch hier das Hauptaugenmerk gerichtet sein.

Nr. 28. Ein echt Tausig'scher Fingerbrecher, besonders für kleine Hände! Aber auch eine der originellsten Erfindungen des grossen ausübenden Künstlers, der in technischen Kombinationen wahrhaft Geniales geleistet hat; es existirt wohl keine zweite Uebung, welche gleich dieser Nr. 28 eine solche sichere direkte Entwickelung der Spannung zwischen dem zweiten und dritten Finger bezweckt. Die Ausführung muss mit ausgedehnter Hand und fest gebogenen Fingern geschehen. Spieler mit kleinen Händen werden wohl nicht anders zurecht kommen, als dass sie manchmal den zweiten und dritten Finger hoch und steif ausgestreckt halten; die übermässige Quarte $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{cis}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{es}$ wird etwas kurzen Fingern immer Schwierigkeiten bereiten. Nichtsdestoweniger ist diese Uebung so wirksam und nützlich, dass sie nicht genug empfohlen werden kann. Nur muss der Spieler sie mit Maass und Musse üben! Jede Uebermüdung ist sorgfältig zu vermeiden!

Nr. 29 u. 30. Diese Uebungen zerfallen jede in mehrere Theile, die jede für sich zu bearbeiten sind. Der erste Theil in Nr. 29 enthält die chromatischen Tonleiter als Unterlage von Doppelgriffen, in Nr. 30 liegt die chromatische Leiter in der Oberstimme der Doppelgriffe. Die anderen Theile sind jeder eine andere Kombination von Doppelgriffen in chromatischen Folgen; hier lässt sich das Tempo nicht gut vorschreiben. Dass die grösste Deutlichkeit jedes einzelnen Griffes bei vollständigem Legato unbedingt nothwendig ist, braucht wohl nicht besonders hervorgehoben zu werden.

Die ganze Serie der Doppelgriff-Uebungen ist nur vorgerückten Schülern, welche über die Mittelstufe hinausgekommen sind, zu empfehlen, oder solchen, welche kräftige und langgestreckte Finger haben; diese werden, auch wenn ihre Mechanik noch nicht stark entwickelt ist, die meisten dieser Doppelgriff-Uebungen durcharbeiten können, ohne Uebermüdung befürchten zu müssen.

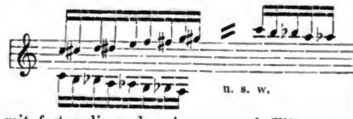
Uebungen des Handgelenkes.

Obwohl schon in der Anleitung zur Methode von der Art und Weise gesprochen worden ist, in welcher die Handgelenk-Uebungen zu beginnen und auszuführen sind, glaubt der Verfasser doch noch einmal darauf zurückkommen und einige Bemerkungen beifügen zu dürfen. Dass bei allen Oktaven-Gängen die schwarzen Tasten in der Regel

mit dem vierten Finger angeschlagen werden müssen, wird dem Spieler am besten einleuchten, wenn er die chromatische Tonleiter in Oktaven ausführt und dabei, **ohne** die Methode des Verfassers anzuwenden, also mit ganz freiliegenden Armen, nur die Hand so ruhig zu halten bestrebt ist, dass sie sich nicht hin- und herschiebe, sondern in derselben Lage bleibe. Hier wird er sogleich entdecken, dass der vierte Finger so zu sagen von selbst auf die schwarzen Tasten fällt; diese sind auf dem Klavier viel kürzer als die weissen; sie zu erreichen bedarf der Finger also einer grösseren Spannung. Der kleine Finger kann von einer weissen Taste aus die schwarze oft gar nicht erreichen, wenn nicht die Hand ihn vorschiebt, der vierte Finger liegt aber schon vermöge des natürlichen Baues der Hand vollkommen frei neben der schwarzen Taste; er hat sie nur anzuschlagen, ohne dabei die geringste Dehnung vorzunehmen. Der Verfasser kann auch auf das Bestimmteste versichern, dass Liszt und Thalberg (sein Lehrer) die Oktaven in der Regel nie anders gespielt haben und nur bei ganz besonderen Sprüngen hier und da einmal den fünften Finger neben dem vierten auf schwarzen Tasten mit in Gebrauch nahmen. In neuester Zeit ist es vorgekommen, dass Virtuosen und Lehrer den fünften Finger sehr oft auf schwarzen Tasten anwenden. Der Verfasser glaubt von diesem Gebrauche abrathen und behaupten zu dürfen, dass nur besondere Ausnahmefälle diesen Gebrauch rechtfertigen können. Warum er in der Sammlung der „Tägliche Studien“ keine eigentlichen Oktaven-Uebungen brachte, hat er schon in der Vorrede der ersten Ausgabe dahin erklärt, dass die Oktavenschule des Professor Kullak als erschöpfend zu betrachten sei, und wahrhaft Neues in dieser Richtung nicht geboten werden konnte.

Er kann also nur auf diese hinweisen, zu gleicher Zeit aber rathen, dass die Gelenk-Uebung auf den einzelnen Tönen

10 bis 20 bis 30 mal, öfters vorgenommen werden möge, weil sie zu den kräftigendsten gehört. Auch die chromatische Tonleiter im Umfange einer Oktave, aber in der Gegenbewegung beider Hände



mit fest anliegenden Armen und Ellenbogen geübt, ist eine sehr gute Vorbereitung zu den schwierigsten Passagen, welche die Thätigkeit des Handgelenkes beanspruchen. Zu diesen gehören die hier angegebenen der Tausig-Ehrlich'schen Sammlung.

Nr. 31. Alle Handgelenk-Uebungen der Sammlung sind keinem bestimmten Zeitmaasse unterworfen, d. h. der Spieler kann, wenn er die Schwierigkeiten zu bewältigen vermag und die Sicherheit der gleichmässigen Bewegung des Handgelenkes erlangt hat, jedes Zeitmaass wählen. Der Anfang jedoch muss, und selbst bei geübteren Spielern, sehr langsam genommen werden, denn die ganz gleiche Hebung und Senkung der Hand ist die erste unerlässliche Bedingung und diese lässt sich im Anfange nur durch langsames Spielen und durch festes Anschliessen der Arme und Ellenbogen herstellen und sicher kontroliren. Der Spieler hat seine ganze Aufmerksamkeit nur auf den einen Punkt zu richten, dass der Ellenbogen vorn so fest als möglich liegen bleibe; Alles andere ergiebt sich dann von selbst, auch der Anschlag mit vollem Fleische.

Nr. 32. Diese Uebung (vom Verfasser dieser Broschüre zum eigenen Gebrauch erdacht) muss vollkommen gleich und kräftig gespielt werden. Der Lernende möge besonders die Tonarten wählen, welche über viele schwarze Tasten führen. Beim Legato-Spielen ist streng zu **vermeiden,** dass die ersten zwei Intervalle abgeschliffen und von den anderen getrennt werden,



die zweite Sechszehntel-Note muss vielmehr ganz voll gehalten werden, bei den beiden Sexten



wird die Hand ohne Hebung quasi geschoben.

Nr. 33. Bei dieser Uebung ist die vollständige Gleichheit des Anschlages in beiden Händen die Hauptbedingung. Um diesen Zweck zu erreichen, müssen die Hände immer ausgestreckt über den Tasten liegen bleiben, damit zwischen dem letzten Akkorde der linken und dem ersten der rechten Hand und umgekehrt nie eine Lücke entstehen könne und die Akkorde so klingen, als würden sie von einer Hand gespielt.

Nr. 34. Eine recht schwere Uebung, die aber dem Handgelenke und den Fingern Sicherheit und Kraft in den schwierigsten Stellungen, besonders beim Anschlage schwarzer Tasten, verleiht. Sie kann von grossen Händen ohne besondere Anstrengung durch alle Tonarten (oder wenigstens durch 6—8) in einem Male ausgeführt werden; kleine Hände, denen die Spannungen Mühe verursachen, werden besser thun, in einem Male nur zwei bis drei Tonarten durchzuspielen, aber bei

jeder Wiederaufnahme neue Tonarten zu wählen.
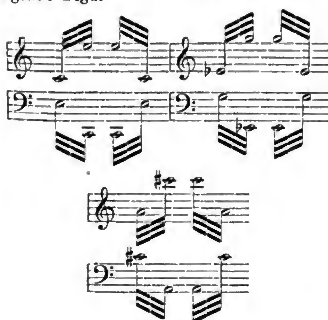
Nr. 35. Eine Uebung von komplizirter Schwierigkeit. Nur langsam und mit kräftigem Anschlage, jedesmaligem hammerartigem Niederfalle der Finger auszuführen.

Nr. 36. Die Ellenbogen dürfen sich durchaus nicht vom Oberleib entfernen und müssen fest anliegen; da die Unterarme sich bei den Sprüngen immer hin- und herbewegen müssen, so ist eine Kontrole über richtige gleichmässige Hebung und Senkung des Handgelenkes nicht anders möglich, als durch das Festhalten der Ellenbogen.

Nr. 37. Bei dieser Uebung kommt es allerdings nicht mehr auf eine Methode an! Hier heisst es, sie gut und deutlich auszuführen, gleichviel mit welcher Haltung! Hier möge der Spieler suchen, wie er fertig wird! Hat er durch fleissiges, richtiges Ueben der vorhergehenden Nummern seine Finger gekräftigt, sein Handgelenk erst geschmeidig und sicher entwickelt, dann wird diese Uebung ihm nicht viel Schwierigkeiten bereiten — leicht dürfte sie wohl Niemandem werden!

Spannungen und Sprünge.

Anstatt sich in theoretischen Betrachtungen zu ergehen, in welcher Weise die Lernenden am besten zur richtigen Ausführung von Spannungen und Sprüngen gelangen können, erlaubt sich der Verfasser gleich einen Vorschlag zur Praxis zu bringen. Man spiele folgende Figur



erst sehr langsam, mit vollkommen ausgestreckten Fingern; die Hand darf sich nicht heben, nicht springen, sondern muss quasi gezogen werden; nach und nach wird das Tempo immer schneller genommen; hierbei muss das Handgelenk ganz leicht gehalten werden, damit die ziehende Bewegung der Hand nach rechts und links vollkommen bequem vor sich gehen kann. Nachdem diese Vorbereitungs-Uebungen 8—10 Tage durchgeführt worden sind, möge der Lernende zu denen in der Sammlung übergehen.

Nr. 38. Immer dehnen, nicht springen. Eine erschwerende Variante



Nr. 39. Dieselbe Regel, dieselbe Variante.

Nr. 40. Ebenso.

Nr. 41. Es ist nicht möglich, diese Uebung mit vollständig an den Oberleib geschlossenem Oberarm zu spielen. Aber der Spieler, der an diese Uebung geht, muss die anderen schon so viel durchgearbeitet haben, dass es ihm ein Leichtes sein wird, die Ellenbogen, wenn auch nicht ganz am Leibe, doch recht nahe und nie nach aussen zu halten, dass sie quasi ein Eck bilden ⟨⟩, wie bei manchen Klavierspielern.
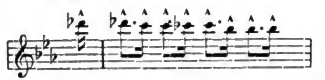
Nr. 42—47. Alle diese Uebungen sind nach der Weise zu spielen, welche für die Vorübung angedeutet ist. Dass die linke Hand grosse Schwierigkeitsn zu überwinden hat, weiss der Verfasser ganz genau. Er erlaubt sich aber zu bemerken: Erstens stehen diese schwersten Uebungen am Ende des zweiten Heftes; die Stelle, die sie einnehmen, deutet schon die Voraussetzung des Herausgebers an, dass sie erst gespielt werden, wenn die anderen vorhergehenden alle so ziemlich überwältigt worden sind. Und zweitens: Ist der Lernende so weit, so wird diese Uebung in der linken Hand nicht mehr so übermässig schwer und eben nur als eine letzte Stufe der technischen Vervollkommnung erscheinen. Die Nr. 47 erfordert eine sehr leichte Hand und kräftigen Anschlag zu gleicher Zeit.

Drittes Heft.

Dieses Heft enthält keine eigentlich systematischenUebungen, wie auch schon die Vorrede des Herausgebers andeutet. Aber es bietet doch auch manches Neue und originell Kombinirte, besonders in dem Theile, der den Präludien folgt und ganz allein von Tausig stammt. Es dürfte vielleicht manchem Schüler nicht ganz unangenehm sein, über den jenen Präludien zu Grunde liegenden technischen Zweck Einiges zu erfahren. Tausig ging von dem Gedanken aus, dass, nachdem der Lernende die rein mechanischen Uebungen durchgearbeitet hatte, ihm einige kleinere schwere Stücke geboten werden sollten, in welchen ein und dieselbe Passage in verschiedenen Lagen und mit verschiedenartiger Färbung wiederzugeben war; es sollten in derselben Passage alle Tonschattirungen angebracht werden, also mit der grossen mechanischen Schwierigkeit auch die Aufgabe des verschiedenartigen Anschlages und Vortrages verbunden sein. Seine Skizze des fünften und siebenten Präludiums zeigt mehrere Varianten,

wie er denn immer und immer über Technik und Rhythmik wahrhaft philosophisch spekulirte, jede einzelne Passage in Theile zerlegte, dann aus verschiedenartigen Passagen wieder ein ganzes Neues zu kombiniren versuchte. Die Präludien sollten in der oben angedeuteten Weise Alles umfassen; aber der Tod des genialen, so hoch und edel strebenden Musikers liess dieses Unternehmen wie so manches andere unvollendet. Der Herausgeber kann daher nur für die zehn veröffentlichten einige Andeutungen bieten.

Präludium I. Die erste und vierte Sechszehntel jeden Viertels ist voll und kräftig hervorzuheben, aber jedesmal mit einem anderen Stärkegrade, so dass die obersten Noten der Doppelgriffe eine melodische Phrase bilden; besonders ist das



recht hervorzuheben; die letzten vier Takte so kräftig und brillant als möglich! Im zweiten Takt kann



mit Fingersatz 5 / 2. 1. 2. genommen werden.

Präludium II. Dieses Stückchen bezweckt, eine Melodie durch immerwährend auf- und absteigende Akkorde zu führen und durchhören zu lassen. Der Spieler muss daher trachten, die obersten Töne so hervorzu heben, dass der Hörer



vernimmt. In dieser Weise muss das ganze Präludium gespielt werden; jeder Akkord birgt in der obersten Note einen Theil der Melodie.

Präludium III. So leicht dieses Stück auf den ersten Blick scheinen mag, so sehr schwierig ist dessen gute und deutliche Ausführung. Der Fingersatz ist oft sehr unbequem und dennoch gar nicht anders zu stellen. Der Verfasser betrachtet dieses kleine Stück als ein wahrhaft meisterhaftes, das so recht Zeugniss ablegt von dem, was Tausig aus den einfachsten Figuren zu kombiniren verstand.

Präludium IV. Dieses Präludium kann im schnellsten Tempo genommen werden; der Nachdruck ist überall auf die Doppelgriffe zu legen. Ruhige Handhaltung versteht sich von selbst, ohne diese wäre die Ausführung dieses Stückes nicht möglich.

Präludium V. Die Doppelgriffe sind in der rechten und linken Hand immer <> zu spielen, im vierten Takt ein starkes crescendo.

Präludium VI. Die Akkorde müssen hier mit der grössten Zartheit und harfenartig gezupft werden, beim fortissimo müssen der vierte und fünfte Finger sehr entschieden hervortreten.

Präludium VII. Sehr zart und melodisch vorzutragen, besonders das



und die gleiche Figur, im vierten Takte, vom fünften Takte ab crescendo bis zum forte, die letzten drei Takte in beschleunigtem Zeitmaasse.

Präludium VIII. Wie ein Trommelwirbel rollend zu spielen; es darf nie zu unterscheiden sein, welche Hand eben spielt.

Präludium IX. Die Schwierigkeit ist hier eine ziemlich stark ausgeklügelte. Es handelt sich besonders darum, die Finger, welche die Doppelgriffe ausführen, nicht zu heben, sondern mehr zu schieben; das bedingt einen starken Kraftaufwand. Das „Andante sostenuto" ist eigentlich nur für den Anfang des Studiums streng zu nehmen. Kann Jemand dieses Präludium auch im schnellen Tempo gut spielen, desto besser.

Präludium X. Die Melodie ruht hier nur auf der zweiten Sechszehntel jeden Viertels. Dieselbe muss also ein wenig hervorgehoben werden, die Bewegung aber muss eine ganz gleichmässige bleiben, d. h. die eine Note, auf welcher die Melodie ruht, darf nicht länger gehalten werden. Dieses Präludium technisch ganz richtig zu spielen und gleichzeitig den Vortrag elegant und wohltönend zu gestalten, ist eine durchaus nicht leichte Aufgabe.

Was nun die Uebungen betrifft, welche diesen Präludien folgen, so glaubt der Verfasser nicht jeder einzelnen eine so ausführliche Besprechung widmen zu müssen, wie den Uebungen der ersten zwei Hefte. Wer dieses dritte spielt, der muss auf einer Stufe stehen, auf welcher man keiner besonderen Kommentare mehr bedarf. Nur die verschiedenartigen Spielweisen bei ein- und derselben Uebung glaubt der Verfasser hier anführen zu müssen, weil manches, auch dem kundigsten und geübtesten Spieler interessant sein dürfte. Z. B. die Uebung Nr. 2 hat drei Varianten; zuerst werden die Sechszehntel gebunden gespielt, die begleitenden Achtel kurz, stakkato; dann diese gehalten und jene stakkato; die dritte Variante ist das vollkommene Legato aller Noten.

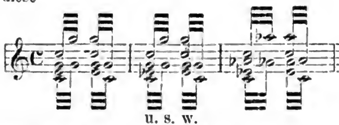
Nr. 3a war eine Lieblingsfigur Tausigs: er legte ihr besondere Wichtigkeit bei und hielt sie für sehr nützlich.

Nr. 4 ist wohl aus der ersten Etüde

Chopin's op. 10 entstanden. Tausig, dessen Hand sehr klein war, erfand sich immer die schwierigsten Spannungen, um durch Uebung einigermaassen zu ersetzen, was ihm von der Natur — die ihn sonst so reich bedachte — versagt worden war.

Nr. 6 wird gewiss jeden Klavierspieler interessiren als ein Zeugniss für das rastlose Studium Tausigs, für sein Streben, alle erdenkbaren Kombinationen durchzuführen.

Die nach Nr. 6 folgende, durch ein Versehen weder mit Ziffer noch mit der Vorzeichnung „Molto Allegro" versehene Uebung hat den Zweck, das rasche Zurückziehen der Daumen der beiden Hände auf einer Taste und deren elastischen deutlichen Anschlag auf die Probe zu setzen. Der Verfasser erlaubt sich zu bemerken, dass vielleicht eine Fassung wie diese



u. s. w.

den Zweck noch unmittelbarer erreicht.

Nr. 7 ist wieder eine Tausig-Selbstprüfungs-Aufgabe gewesen, wie Nr. 12 u. 17b.

Ueber 9 u. 10 vortreffliche Fingerwechsel-Uebung.

Nr. 13 stakkato und legato zu spielen.

Nr. 16 ebenso.

Nr. 18. Wer Tausig das Chopin-E-Moll-Konzert spielen gehört hat und sich erinnert, wie er die letzten Takte des Finale anstatt mit beiden Händen in gebundenen Triolen in getheilten Oktaven im schnellsten Tempo spielte und wie diese sturmgleich dahin brausende Passage immer so deutlich klang, dass man jeden einzelnen Ton vernahm, der wird in Nr. 18 die Vorbereitungs-Uebung für jene letzten Takte des Chopin'schen Finale erkennen. Tausig ging von dem Grundsatz aus, dass der Spieler eine schwere Passage am besten dadurch bewältigt, indem er nicht diese selbst gleich übt, sondern vorher einige andere Uebungen vornimmt, welche dieselbe Art der Schwierigkeit, aber in den verschiedenartigsten Lagen und Tonarten bieten: Dann war das rein Mechanische schon so weit gediehen, dass die zu bewältigende Passage selbst gleich mit den nothwendigen Vortrags-Einzelheiten geübt werden konnte. In dieser Weise mag er gewiss auch jene letzten Takte des Chopin'schen Konzertes studirt haben. Und mit dieser Erinnerung an den grossen und immer edel strebenden Künstler, den der Tod, mitten in der herrlichsten Läuterung, der Kunst und seinen Freunden entriss, möge dieser Aufsatz schliessen.

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 10. December 1878.

Die **Singakademie** brachte am 24. November, am Todtenfeste, unter Professor **Blumner's** Leitung Franz Lachner's Requiem und zwei Kantaten von Bach: „Bleib' bei uns" und „Herr, gehe nicht ins Gericht" zur Aufführung. Bach's Kantaten charakterisirt der verstorbene Thomaner-Kantor Moritz Hauptmann in folgender Weise: „Es ist eigen, dass bei Bach's Kirchensachen, bei allen Kantaten der erste Chor immer der bedeutendste und wirkungsvollste ist, es folgen dann nur Solosätze und zum Schluss ein Choral — auf ein effektvolles Finale war der alte Herr gar nicht so besorgt, als man es jetzt ist." — Und in Bezug auf Bach's Texte spricht derselbe an einer andern Stelle seiner Briefe an Spohr: „Dass Seb. Bach auf so niederträchtiges Zeug von Texten, wie es oft vorkommt, so gute Musik hat machen können, ist nicht am Wenigsten zu bewundern. Von dem was zwischen der ersten und letzten Choralstrophe liegt, ist der Inhalt zu Recitativen und Solostücken verarbeitet und zerarbeitet, oft so scheusslich als möglich." — Der etwas derb ausgesprochene Vorwurf ist nur zu begründet und deshalb sind die Abänderungen und Weglassungen im Text, mit denen die genannten Kantaten heut zur Aufführung kamen, sehr zu billigen. Dadurch sowohl, wie durch Ueberbordwerfen musikalisch veralteter Stellen, wurde die Wirkung derselben wesentlich erhöht. Darauf folgt Franz Lachners Requiem. Thibaut will, „dass die Leidenschaft aus der Kirchenmusik auszuschliessen sei. Der Kirchenstyl, meint er, sei allein der Frömmigkeit gewidmet, der Oratorienstyl soll das Grosse und Ernste auf menschliche Art geistreich nehmen. Es sei die Pflicht der für die Kirche schreibenden Komponisten, mit der des Geistlichen zu vergleichen, der nicht das Irdische aufregen, und durch das Irdische bekämpfen, sondern durch den Himmel des Aufhörens aller Leidenschaft die Leidenschaftlichen besänftigen und erheben solle." — Obgleich nun ein bekannter Aesthetiker hiergegen einwendet, „dass der Geistliche in seinem Vortrage keine Seite der Kunst zu repräsentiren habe, dass hingegen die Musik in der Kirche immer den Gesetzen der Aesthetik gehorsamen soll und nach diesen ohne Kontraste nicht geregelt werden kann," glauben wir uns doch der Meinung Thibaut's anschliessen zu müssen, der nimmermehr das Aufhören der Kontraste in der Kirchenmusik gewünscht haben kann, sondern nur das jener grellen Gegensätze, jenes sinnlichen Reizes, durch welche sich das Wesen der Opernmusik von dem der Kirchenmusik unterscheidet, wobei übrigens dem Einfluss, welchen die Zeitideen auf Wechsel und Form unserer Kunst ausüben, wohl Rechnung getragen werden kann und muss. Nicht Leidenschaft, aber

Glaubenswärme muss jedes kirchliche Kunstwerk ausströmen, wo sie nicht vorhanden, wird dasselbe zu tönendem Erz und klingender Schelle. Lachner's Requiem nun entspricht im Allgemeinen den Anforderungen, die man an ein kirchliches Kunstwerk unserer Zeit zu stellen berechtigt ist, es ist meist keusch in der Empfindung, voll Glaubenswärme und Freudigkeit und erfüllt von dem musikalischen Geiste unserer Tage. Hin und wieder ist allerdings ein Anstreifen an den Opernstyl und an die sinnlichere katholische Kirchenmusik zu verspüren, so z. B im dies irae, lacrymosa und domine, Jesu Christe, glücklicherweise nicht in dem Masse, dass der kirchliche Totaleindurck dadurch allzusehr beeinträchtigt wird, doch trugen die Solisten dazu bei, uns die Sinnlichkeit mancher Stelle des Werkes ganz vergessen zu lassen, denn sie sangen so ohne Wärme des Ausdrucks, als ob die Sache sie gar nichts anginge. Stellen wie: „Ach gedenke treuer Jesu, was Du einst für mich gelitten" müssten doch von rechtgläubigen religiösen Menschen etwas weihevoller vorgetragen werden. Oder soll diese Art zu singen keusch und stylvoll sein? Uns erschien sie wie Theilnahmlosigkeit. Musikalisch tüchtig aber wurden sämmtliche Soli ausgeführt, sowie die ganze Aufführung unter Musikdirektor Blummer's ausgezeichneter Leitung in jeder Beziehung vorzüglich genannt werden muss. Die Berliner Sinfonie-Kapelle begleitete recht brav, nur in der Arie der zweiten Kantate liess die Oboe die Sängerin schmählich im Stich. Um die Ausführung der Orgelparthie machte sich Herr Dienel verdient. Da die Orgel sehr klein und ihr Klang nur schwach ist, so vermochte ihre Stimme die Leere der Orchesterbegleitung nicht ganz auszufüllen.

Am Donnerstag Abend, den 28. Nov. erheischten zwei Konzerte unsere Anwesenheit, das des Hrn. Direktors **Werkenthin** im Architektenhaussaale und das des Künstlerpaares **G. Holländer** und Frl. **Adelheid Kirschstein** in der Singakademie. Von Herrn Werkenthin hörten wir Beethoven's Es-dur-Sonate, op. 27, und Schumann's études en forme de variations. Hr. W. gehört nicht nur zu unseren tüchtigsten Pianisten, sondern auch zu unsern berufensten Kunstlehrern. Jede Note, die er spielt, verräth den intelligenten, denkenden Künstler. Er ist nicht bestrebt, durch Virtuosität zu glänzen, obgleich er wohl das Zeug dazu besitzt, sein Bestreben geht vielmehr dahin, das, was er spielt, und sei es das Einfachste, zu schönster künstlerischer Geltung zu bringen. Ueber seinen heutigen Leistungen aber, so weit wir sie hörten, schien ein Unstern zu walten. Wir sind an die grösste Durchsichtigkeit und Klarheit seines Spiels gewöhnt, und heut erschien, mehr in der Sonate als in den Variationen, manches wie verwischt. Wir vermuthen, dass durch die Stellung des Flügels am Fenster — die Konzertgeber pflegen ihn sonst an die Wandseite links von der Thür zu stellen — die Klarheit schnell gespielter Tonreihen beeinträchtigt wird. Der Flügel selbst, aus Duysen's Atelier, zeichnete sich durch edlen und vollen Ton aus. Frl. Hedwig Müller, welche vier Lieder aus Schumann's Dichterliebe vortrug, hat eine schöne, sympathische Stimme, singt rein und sicher und spricht in den Liedern mit langsamem Tempo deutlich aus. Eine gewisse Zaghaftigkeit machte sich in ihrem Gesange bemerklich und liess die Leidenschaftlichkeit in den Schumannschen Liedern nicht zum genügenden Ausdruck gelangen.

Das feurige Berberross eines Berliner Phaëtons brachte uns mit Windeseile nach der Singakademie. Hier kamen wir gerade zum Anfang des neuen Trios von Xaver Scharwenka zurecht. Wir halten dasselbe, wie wir bereits nach seiner ersten Aufführung ausführlicher begründet, für ein bedeutendes Werk und ist es namentlich der erste, dritte und letzte Satz, der unser Interesse in hohem Grade erregt. Der langsame Mittelsatz, in dem sich ein tiefes männliches Empfinden ausspricht, ist im Verhältniss zu den übrigen Sätzen zu lang und zeigt nicht die schöne formale Abrundung der anderen. — Dringend aber möchten wir dem talentvollen Komponisten an's Herz legen, zu Gunsten der Kontraste nicht zu sehr aus dem Vollen zu arbeiten. Es sind ja in dem Werke Kontraste zur Genüge, meist aber erzeugt durch dynamische Abstufungen, weniger durch feine, im Style der Kammermusik begründete Individualisirung der Stimmen. Um die vortreffliche Ausführung des Werkes machten sich, ausser dem Komponisten die Herren Holländer und Grünfeld verdient. Ueber das, was die Konzertgeber leisteten, hören wir von massgebender Seite das Beste. Die Kunstleistungen Beider fanden auch beim Publikum freudige Anerkennung. Herr Sch. spielte auf einem sehr schönen Bechsteinschen Flügel.

Die Herren **Ignaz Brüll** und **Georg Henschel**, beide rühmlichst bekannt als produzirende, wie als reproduzirende Künstler, beide hervorragend durch glänzendes, technisches Rüstzeug, beide Musiker vom Scheitel bis zum Herzen, hatten sich am 27. Nov. zu einem Konzerte in der Singakademie vereinigt. Obgleich Herrn Henschels Tonmaterial nicht von einer gewissen Sprödigkeit frei zu sprechen ist, so wirkt er doch durch seine vorzüglich geschulte Stimme, durch die Wärme seines Vortrages hinreissend. Er sang Lieder von Schubert und Brahms und führte uns sein „Serbisches Liederspiel," eine Reihe serbischer Volkslieder für ein und mehrere Stimmen mit Begleitung des Klaviers vor. Seit längerer Zeit haben wir keine so eigenartige, packende Komposition gehört wie diese. Es ist ein Werk von hoher künstlerischer Bedeutung, meitsterlich gearbeitet und das Lokalkolorit in demselben so glücklich getroffen, dass eine Anzahl Musiker, die nicht wussten, dass nur die Texte serbischen Ursprungs seien, dasselbe für eine freie Bearbeitung serbischer Volksgesänge gehalten haben.

Herr Brüll spielte zwei dem edlen Salongenre angehörige, anmuthige Stücke eigener Komposition — Etude und Romanze — und Schumann's Etudes symphoniques. Obgleich seine Auffassung der letzteren zum Theil von der unserigen abweicht, das Tempo einzelner Variationen z. B. schneller oder langsamer genommen wurde, als wir hier zu hören gewohnt sind, so können wir derselben doch nicht entgegentreten, da der künstlerische Gesammteindruck dadurch nicht beeinträchtigt wurde. Das Finale allerdings muss kräftiger angefasst und glänzender ausgeführt werden,

als es durch Herrn B. geschah. Darin ist uns das Spiel des Herrn Barth und das der Frau Schumann mustergiltig und nachahmungswerth.

Das dritte Montagskonzert der Herren **Hellmich** und **Maneke** am 3. Dez. erfreute sich der Mitwirkung des Herrn Ober-Kapellmeisters W. Taubert, eines der universellsten Musiker der Gegenwart. der als Komponist, als Pianist und als Dirigent gleich Vorzügliches leistet und produzirend wie reproduzirend uns heut noch wie vor Jahrzehnten durch die Elastizität seines Spiels wie durch die Frische und Lieblichkeit seiner musikalischen Gedanken überrascht und zu höchster Anerkennung veranlasst. Er spielte zuerst mit Herrn Hellmich Beethovens Sonate op. 30 für Klavier und Violine. Echt musikalisch, fein und gefällig, abgerundet und ausgefeilt bis auf die kleinsten Einzelheiten, so zeigte sich sein Spiel und riss die zahlreich versammelten Hörer zu rauschendem Beifall hin. Herr H. war ihm ein würdiger Partner, nur im Adagio hätten wir sein Spiel seelenvoller gewünscht.

Die oben gerühmten Eigenschaften der Taubertschen Muse bekundete sein neuestes Quartett in A-dur, welches er im Verein mit den Herren Konzertgebern und dem Herrn Schulz vortrug. Es vereinigt mit anmuthiger Gestaltung eine Frische, Klangschönheit, und Spielfülle, zeigt so kunstvolle Behandlung der Stimmen, wie sie nur den Meisterwerken unserer Kunst eigen zu sein pflegen. Als besonderen Vorzug des Werkes rühmen wir noch, dass darin nirgend die Grenzen des strengen Kammermusikstiles überschritten sind, dass „jedes Instrument nicht nur die Klangmasse und Klangfarbe bereichert, 'sondern mit seinen eigensten Mitteln sich ganz selbstständig an der möglichst reich entwickelten und künstlerisch ausgeführten Darstellung des Gesammtinhalts betheiligt," — wie Reissmann in seinem Werke: „Zur Aesthetik der Tonkunst" das Wesen des Quartettstils treffend charakterisirt. Wohlthuend wirkt es, dass alle vier Sätze auf gleicher Stufe der Frische und Unmittelbarkeit der Empfindung stehen, in keinem ein Ermatten der Fantasie zu spüren ist. Hummel's Quartett op, 81 machte den Beschluss des Abends.

Die unübertreffliche Gesangskünstlerin und Menschendarstellerin, Frl. **Adelina Patti** trat im Verein mit dem Tenoristen Nicolini auf der Kroll'schen Bühne sechsmal auf und errang Erfolge, wie sie wohl von Bühnenkünstlern selten glänzender erzielt worden sind. Trotz der hohen Preise von 20 Mark—5 Mark war bei ihrem jedesmaligen Auftreten der grosse Saal bis auf den letzten Fünf-Mark-Stehplatz gefüllt, und das Publikum schwelgte in den Genüssen, welche ihm die gottbegnadete, geniale Künstlerin durch ihr Spiel und ihren Gesang bot. Die beredteste Zunge vermöchte auch nicht annähernd die Wirkung ihres Gesanges zu schildern. Nur der wird den Zauber dieser wunderbaren und wunderbar geschulten Stimme, dieser vollendeten Darstellung begreifen können, der sie gehört. Wir hörten sie bei ihrem letzten Auftreten als Violetta in der Traviata, und es ist wunderbar zu sagen, durch ihre Darstellung erschien die uns widerwärtige Verdi'sche Schwindsuchtsoper zum Range eines Kunstwerkes erhoben. Von den Mitwirkenden war es besonders Signor Medica als Germont Vater, Sgr. Nicolini, sowie die unter Sgr. Bimboni's Leitung stehende vortreffliche Kapelle, deren Leistungen hervorgehoben zu werden verdienen.

Emil Breslaur.

Unter den zahlreichen Klavierkonzerten dieser musikreichen Saison nimmt das von Frl. **Anna Mehlig**, Dienstag, den 3. Dezember, in der Singakademie veranstaltete einen wahren Ehrenrang ein. Was diese Künstlerin vor so vielen Anderen weiblichen und männlichen Schlages vortheilhaft auszeichnet, ist die hohe Innenkraft, mit der es ihr gelingt, die äussere Würde auch in den leidenschaftlichsten, feuerkräftigsten Theilen der vorgetragenen Tonschöpfungen vollauf zu bewahren. Das ist ein wahrhaftiges Zeichen überlegener Geisteskraft, die auch bei noch so heftigem Kampfe der Elemente den Adel künstlerisch verklärter Seelenruhe behauptet: der Geist thront über allen heraufbeschworenen Gewalten. Referent hörte von dieser ausserordentlichen Künstlerin zuerst von Bach-Liszt: Orgelpräludium und Fuge in E-moll, worin Liszt's geniale Art, andere Instrumente durch die Sprache des Klaviers erklingen zu lassen, besonders glänzend hervortrat. Vornehmlich war es hier Frl. Mehlig verliehen, ganz specifische Orgelpassagen, die wie Meeresbrausen durch die Gemüther tosen, so wundervoll vorzutragen, dass man die Orgel selbst zu hören vermeinte. Dass unsre Künstlerin späterhin unter kleineren Kompositionen auch dem altehrwürdigen „Papa Haydn" die Hallen der Klavierkonzerte öffnete, ist nicht lobend genug anzuerkennen. Gewiss werden die überaus schönen und reizvollen F-moll-Variationen von Haydn jetzt aufs neue ein Lieblingsstück der klavierspielenden Welt werden. Nach Schubert's Inpromptu in As spielte Frl. Mehlig ein höchst interessantes Edelstückchen von Raff: Rigaudon (dieser alte charakteristische Tanz wird, beiläufig bemerkt, besser Rigodon geschrieben), ferner die Sonate A-dur für Klavier und Cello von Beethoven (op. 69, die Gleichenstein-Sonate), worin Herr Hausmann vortrefflich die Cello-Partie durchführte. Frl. Luise von Hennig sang glockenrein und mit anmuthigster, zartester, herzgewinnender Empfindung ansprechende Lieder von Herm. Riedel (2 Lieder aus Scheffel's „Trompeter"), R. Franz, Jensen und W. Taubert.

Gleich am folgenden Abende trat abermals ein Klavierkünstler in der Singakademie auf, der das jüngere Pianistenheer um mehr denn eine Hauptes-länge überragt. Das war Herr Alfred Grünfeld aus Wien, der mit seinem Bruder Heinrich Grünfeld, einem sehr begabten Cellovirtuosen, ein Konzert gab. Hat Herr Grünfeld sich auch noch nicht jenes Maass künstlerischer Ruhe und Klarheit angeeignet, das an Frl. Mehlig so hoch zu rühmen ist, so besitzt er dafür eine so überschäumende innere Musikkraft, eine so erstaunliche Fertigkeit und Vielseitigkeit des Anschlags, dass er ohne Weiteres hinreissend wirkt. Die spätere höhere Reife des Geistes dürfte seinem Spiele dann auch den Stempel hoher Vollendung verleihen. Das Dioskurenpaar trat mit Rubinstein's sehr bedeutender Cellosonate in D auf. Die 3 folgenden Stücke: Andante (in F) von Beethoven, Gavotte

von Bach, Toccata von Schumann, gaben schon allein dem Pianisten Grünfeld reichliche Gelegenheit, die mannigfachen Seiten seines grossen Spiels zur Geltung zu bringen; in noch höherem Maasse war ihm dies in der aus fünf Stücken bestehenden Nr. 4) des Programms gegeben (Nocturne und Etude von Chopin, Träumerei von Schumann, Lützow's wilde Jagd von Kullak und persischer Marsch von A. Grünfeld). Durch die beiden letzten Stücken elektrisirte Herr Grünfeld zumeist sein entzücktes Publikum. — Sein Bruder Heinrich fand denn auch seinerseits durch den Vortrag einer Boccherini'schen Cello-Sonate Gelegenheit, sein eigenes Licht leuchten zu lassen, besonders durch die hohe Fülle des Tons im Largo. Interessant war es, wie in dieser Boccherini'schen Komposition, das bekannte Menuet-Motiv allüberall, zumal im I. Satze durchschimmerte. Darnach durfte dieses Motiv wohl nicht ohne Grund als Boccherini's Urmotiv anzusehen sein. Alfred Kalischer.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Prof. Dr. Emil Naumann's im Jahre 1871 erschienenes Werk: Deutsche Tondichter hat das Glück gehabt, drei starke Auflagen zu erleben und die vierte, die in 2000 Exemplaren gedruckt wird, erscheint in diesen Tagen. Das Buch sei als Festgeschenk angelegentlichst empfohlen.

Von dem Verfasser des genannten Werkes lesen wir in Dr. Karl v. Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst Heft I 1879 (Leipzig, E. A. Seemann) eine „Erklärung der Musiktafel“ in Raffael's „Schule von Athen,“ die in den Kreisen der bildenden Künstler Aufsehen erregt, da sie die früheren Erklärungen jener Tafel und der sich im Bilde auf sie beziehenden Personen berichtigt und wesentlich Neues bringt. Was die Zeichnung auf der Tafel betrifft, so handelt es sich dabei, nach des Verfassers Erklärung, um die Versinnbildlichung der von Pythagoras zu Terpander's Heptachord hinzugefügten Quinte (e f g a a c d e = Terpander) — (e f g a h c d e = Pythagoras.). Ausserdem aber giebt Prof. N. eine äusserst geistvolle und umfassendes Wissen bekundende Erklärung der Personen der Bilder, über die vielfach Unrichtiges veröffentlicht worden ist. Es sind nach seiner Meinung Terpander, Pythagoras, Aristoxenos, die Hauptträger der drei Epochen der griechischen Musik, und Ptolemäus, der des Pythagoras Tonsystem gegen den Aristoxenos vertheidigte.

Cincinnati. Das neue Konservatorium, bekanntlich unter Th. Thomas' Leitung stehend, ist am 14. Oktober eröffnet worden. Es unterrichten u. A. 5 Lehrer im Gesang, 7 im Klavierspiel, 3 im Violinspiel, 5 in den Sprachen, im Ganzen gegen 40 Lehrer.

Görlitz. Der durch zahlreiche Kompositionen, durch einige theoretische Werke, sowie durch erfolgreiche Leitung eines Musikinstituts vortheilhaft bekannte Herr Musikdirektor W. Irgang ist an der hiesigen Dreifaltigkeitskirche als Organist und Chordirigent angestellt worden.

Kronstadt in Siebenbürgen. Hier erscheint vom 1. Jan. 1879 ab eine neue „Musik-Zeitung“ unter Redaktion von Franz Hausleitner, die dem gesteigerten Musikleben Kronstadt's Rechnung tragen und bestrebt sein will, ihre Objektivität ohne Parteirücksichten zu wahren.

Leipzig. Der 25. Jahrestag des Bestehens der Hofpianofortefabrik von Jul. Blüthner (7. Nov.) gestaltete sich zu einem schönen Fest, sowohl für den intelligenten Schöpfer des mit Recht weltberühmten Etablissements, wie für dessen Arbeitspersonal, Geschäfts- und persönlichen Freunde und die Spitzen der Leipziger Behörden und Musikerwelt. Die eigentliche intimere Feier fand am Morgen im Konzertsaal Blüthner statt, die in der Uebergabe einer prachtvollen, von den Arbeitern der Fabrik gestifteten Votivtafel und einer ebenso herzlichen als schwungvollen Rede des Prof. Dr. O. Paul gipfelte. Von allen Seiten gingen dem Jubilar im weiteren Verlaufe des Tages Gratulationen und Geschenke zu (darunter Glückwunschschreiben des Leipziger Rathes und des k. Konservatoriums). Mit Tafel und Ball im Schützenhaus schloss unter Antheilnahme von circa 1000 Gästen der an Ehren für den Jubilar reiche Festtag.

Mus. Wochenblatt.

Paris. Die Academie des Beaux-Arts hatte an Stelle des verstorbenen Franz Bazin ein neues Mitglied ihrer Abtheilung für Musik zu wählen. In erster Reihe kamen Camille Saint-Saëns und Jules Massenet in Frage, nächst ihnen bewarben sich um den Platz noch Boulanger, Membrée und Duprato. Im zweiten Gange wurde Massenet mit 18 Stimmen gewählt, während auf Saint Saëns nur 13 und auf Boulanger 3 Stimmen fielen. Massenet, aus Montaud im Loire-Departement gebürtig und aus dem Pariser Konservatorium mit den ersten Preisen hervorgegangen, ist erst 37 Jahre alt. Ein Oratorium: Marie-Magdeleine, liess in ihm einen der hoffnungsvollsten Komponisten der jungen Schule erkennen und auch seine Musik zu den „Erinnyen“ von Leconte de Lisle (nach Aeschylus) fand vielen Beifall, während eine kürzlich in der Grossen Oper aufgeführte Oper: „Der König von Lahore“ den durch diese Werke wach gerufenen Erwartungen nur theilweise entsprachen.

— Im kleinen Saale des Konservatoriums haben die Vorlesungen über Geschichte der dramatischen Literatur und Geschichte der Musik ihren Anfang genommen. Mr. H. de Lapommeray liest über erstere, Mr. Bourgault-Ducoudray über letztere.

— Zu dem Examen um Zulassung zu den Klavierklassen das Konservatoriums haben sich 42 Herren und 165 Damen gemeldet. Nur 9 Herren und 11 Damen von diesen konnten Aufnahme finden.

— In der letzten Sitzung der Akademie der schönen Künste wurde von der Abtheilung für Musik

Niels W. Gade in Kopenhagen zum korrespondirenden Mitgliede ernannt.

San Francisko. Hier starb am 19. Oktober Herr Joseph Trenkler, einer unsrer hervorragendsten Klavierspieler und Musiklehrer. Sein frühzeitiger Tod wird allgemein betrauert und ist ein grosser Verlust für den hiesigen Klavierlehrerstand. T. war ein Freund Tausig's und studirte in Berlin fünf Jahre unter seiner Leitung.

Wiesbaden. Im letzten Sinfonie-Konzert der Königl. Kapelle gelangten Bruchstücke aus einer neuen Oper: „Die Nebenbuhler," Dichtung von G. Gurski, Musik von W. Freudenberg mit grossem Erfolge zur Aufführung. In demselben Konzerte spielte Dr. Ferdinand v. Hiller Mozarts D-moll-Konzert. Ueber diese Leistung schreibt das Wiesbadener Anzeigeblatt: Seit bereits einem halben Jahrhundert erfreut sich Hiller als Klavierspieler, Komponist und Dirigent eines weitverbreiteten, bedeutenden Rufes. Er ist kein moderner Virtuos, aber er versteht es, durch klassisches, tief durchdachtes und geistvolles Spiel seine Hörer zu entzücken. Er spielt trotz seiner 67 Jahre und trotz der langen Zeit, in der ihn seine musikalische Laufbahn in fast ununterbrochener Thätigkeit hielt, mit einer staunenswerthen jugendlichen Frische und Lebendigkeit und vermag es durch diese Eigenschaften, auch die „Neueren" mit seiner konservativen Richtung zu versöhnen. Andauernde Beifallsbezeugungen, Hervorrufe und ein Lorbeerkranz wurden dem Künstler zu Theil, der sich durch diese Auszeichnungen auch bewegen liess, nach dem Vortrag der 3 Solostücke eigener Komposition noch ein viertes zuzugeben.

(Wie wir soeben erfahren, ist die Oper von Freudenberg vom Königl. Theater zu Wiesbaden zur Aufführung angenommen worden. E. B.)

Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

Musikalien.

Verlag von Breitkopf & Härtel:

Der junge Klassiker. Eine Sammlung von leichten und mittelschweren Stücken für das Pianoforte in chronologischer Folge (Arcangelo Corelli bis Franz Schubert) ausgewählt, theilweise bearbeitet und mit Fingersatz versehen von Ernst Pauer. Bd. I. 88 Seiten. Pr. 4 Mrk.

Sonntags-Musik. Eine Sammlung von kurzen Stücken für das Pianoforte. Aus den berühmtesten Werken der Kirchen- und Instrumentalmusik gewählt und theilweise bearbeitet von E. Pauer. Heft I. Hochelegant, 45 Seiten. 3 Mark.

Carl Reinecke: Unsere Lieblinge. 3 Hefte à 3 Mk.

Verlag von Schlesinger.

A. Haupt: Choralbuch für Gesang und Pianoforte oder Harmonium. (109 Choräle.) Preis 3 Mrk.

Verlag von Hientzsch.

E. Rohde: Choralbuch für das Pianoforte. Preis 3 Mark

— — Sylphiden und leichte Tänze. 2 Mrk.

— — Fliegende Blätter. 12 gefällige Tonkünste. Preis 2 Mrk.

Verlag von Bote & Bock.

W. Taubert: Minnelieder und Frühlingsklänge 20 lyrische Klavierstücke. Preis 4 Mk. (8°).

A. Rubinstein: Album de danses populaires des différentes nations. op. 82. Pr. 4 Mrk. (8°).

John Field: Nocturnes. Neue, korrekte und mit Fingersatz versehene Ausgabe von A. Löschhorn. Heft I und III à 1 Mark 50 Pfg. Heft II 1 Mark 20 Pf. Gr. 4. Sehr elegant.

Zu 4 Händen.

Verlag von Breitkopf & Härtel.

Beethoven: 9 Symphonien. 2 Bde. à 5 Mk. 60 Pf.

„ 11 Ouvertüren. 4 Mk. 60 Pf.

Haydn: 12 Symphonien. 2 Bde. à 4 Mk. 70 Pf.

Mozart: 12 Symphonien. 2 Bde. à 5 Mk.

Verlag von Hientzsch.

Eduard Rohde: Die Geschwister, Rondinos und kleine Phantasien über beliebte Opernmelodien. Volksweisen und Lieder. 18 Nummern in 2 Heften. à 4 Mrk. 50 Pf. (Sehr empfehlenswerth!)

Lieder.

Verlag von B. F. Voigt in Weimar.

Wilhelm Wedemann's 150 Kinderlieder mit Begleitung des Klaviers. Zwölfte Aufl. Pr. 4 Mk.

Verlag von Hientzsch.

Eduard Rohde: 48 Kinderlieder, elegant gebunden 3 Mrk.

Winke und Rathschläge.

Das Komponiren am Piano.

Obschon das Piano dem Komponisten von grösstem Nutzen, ja unentbehrlich ist, indem es ihm dazu dienen kann, seine Schöpfung mit Händen zusammenzufassen, so ist es doch nicht rathsam, sich desselben während der Arbeit selbst zu häufig oder gar ganz zu bedienen. Angehende Komponisten sind geneigt von dem Instrumente aus zu arbeiten und lassen sich von demselben anziehen, gleich wie Eisen von dem Magnet. Immer wieder laufen sie dorthin, um sich darauf etwas zurecht zu suchen; hält man sie aber davon zurück, so fingern sie auf dem Tisch herum, nicht anders als hätten sie die Tasten unter den Händen. Aber das ist ja eben die Gefahr, dass dann die Komposition gleichsam aus den Händen wächst und nicht frei aus dem Haupte entspringt, woher sie kommen soll. Es mag in anderen Beziehungen gleichgültig sein, auf welche besondere Weise der Komponist zu seinen Gedanken gekommen ist, wenn er sie nur gehabt hat (und man erzählt sich hierüber

Bizarres genug). Nur diese Art, zu komponiren, nämlich am Pianoforte, ist sicher nicht zu empfehlen. Ja sie hat, wie gesagt, jene Gefahr, dass dieses Instrument, namentlich wie es jetzt ist, voll Manier steckt. Einseitig ist es insbesondere dadurch, dass den Fingern von Hause aus nicht leicht eine reelle Mehrstimmigkeit entwachsen wird, wie sie das Ziel einer jeden höheren Richtung in der Kunst sein soll. Vielmehr ist zu fürchten, dass dem Suchenden nur Oberstimme und Bass, ausserdem allenfalls noch jener akkordische Begleitungswust unterlaufen wird, worin die modernen Pianisten schwelgen. Gegen Manieren solcher Art kann man nicht scharf genug auftreten. Man wird daher wohl thun, den angehenden Künstler mit Strenge von dem Instrumente fernzuhalten, wenn er nicht auf einem dilettantischen Standpunkte stehen bleiben soll. Dagegen sei es ihm vergönnt, den am Tische gemachten Entwurf an dem Piano zu hören und zurecht zu richten, und zwar, um ihm die Mühe nicht ohne Grund zu erschweren, welche ohnehin gross genug ist, sondern den Genuss, der natürlicher Weise mit dem Hören verknüpft ist, zu verschaffen. In dieser letzteren Hinsicht kommen wir auf den Anfang unsrer Betrachtung zurück, dass das Piano unentbehrlich ist. Wenige Komponisten von Bedeutung hat es gegeben, welchen nicht zugleich die gründlichste Ausbildung desselben zu eigen gewesen wäre und immer schwierig wird es bleiben, wenn sie mit demselben nicht genügend vertraut sind.

Fl. G

In breiten, edlen, dramatischen Gesängen muss mit voller Brust gesungen, dem Instrumente also viel zugemuthet und so viel Ton als möglich aus ihm gezogen werden, dies jedoch nie durch hartes Aufschlagen auf die Tasten, sondern dadurch, dass man sie kurz anfasst und tief, mit Kraft, Entschiedenheit und Wärme niederdrückt. In einfachen, sanften und zierlichen Gesängen muss man die Tastatur gewissermassen kneten, sie auswirken wie mit einer Hand aus blossem Fleisch und Fingern von Sammt; die Tasten müssen in diesem Falle mehr angefühlt, als angeschlagen werden.

Thalberg.

Anregung und Unterhaltung.

Zweck und Ziel jedes Musikunterrichts ist: Jene allgemeine Musikbildung, aus welcher sich dann der Künstler mit seiner individuellen Bildung ablöst. Jene hat eben nur den Zweck, die Empfänglichkeit für das Kunstwerk zu erhöhen; den Genuss desselben zu erleichtern. Diese geht dann einen Schritt weiter, sie giebt Anleitung und Anregung, das Kunstwerk selbst zu schaffen, — entweder ganz neu aus sich heraus als Komponist, oder es nachzuschaffen als ausübender Künstler.

A. R.

Antworten.

Frl. **J. B.** in **Hamburg.** Diskant(Sopran)schlüssel und Violinschlüssel ist nicht ein und dasselbe. Der C- oder Diskant-Schlüssel steht auf der ersten Linie des Notensystems, der G- oder Violin-Schlüssel auf der zweiten. Die Bezeichnung „Violinschlüssel kommt wohl daher, dass er zuerst bei der Violine angewendet wurde, um die höheren Töne bequem aufzeichnen zu können. Es ist richtiger zu sagen G- oder F-Schlüssel, weil er erst der Linie den Namen giebt. — Von Frl. **V.** haben wir leider noch nichts gehört, wir erlauben uns dieselbe auf diesem Wege an ihr gegebenes Versprechen zu erinnern.

Herr **Hubner** in **Budapest.** Es ist uns angenehm, Ihren Wunsch erfüllen zu können, da wir durch Neudruck der vergriffenen Nummern des ersten Quartals im Stande sind, dieselben jetzt nachzuliefern. Wir machen zugleich alle vom ersten April hinzugetretenen Abonnenten unsres Blattes, die den Jahrgang zu vervollständigen wünschen, darauf aufmerksam. Die geschmackvollen, reich verzierten Einbanddecken, welche wir zum Preise von 1,20 Mk. abgeben, sind eingetroffen.

Mit dieser Nummer schliesst das IV. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

Anzeigen.



Den später hinzugetretenen Abonnenten, denen wir das **1. Quartal (Nr. 1—6)** theils nur unvollständig theils gar nicht nachliefern konnten, machen wir die ergebene Anzeige, dass wir durch Neudruck der vergriffenen Nummern in der Lage sind, diese jetzt nachträglich liefern zu können. Wir ersuchen die geehrten Abonnenten, die den **Jahrgang zu komplettiren** wünschen, gefällige Bestellungen direkt an uns oder durch die bisherige Bezugsquelle zu machen.

Der Preis des Quartals ist Mk. 1.50.
Der Preis der einzelnen Nummer Mk. 0.25.

Gleichzeitig erlauben wir uns mitzutheilen, dass wir auf Wunsch vieler Abonnenten zum Schlusse des Jahres **elegante Einbanddeckel** in ganz Leinwand mit Titelpressung in Golddruck etc. haben anfertigen lassen. Wir bitten um baldgefl. Bestellung, welche jede Buchhandlung entgegennimmt.

Der Preis des Deckels beträgt Mk. 1.20.

Achtungsvoll

Die Expedition des „Klavier-Lehrer".

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Th. Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

Zweiter Jahrgang.
1879.



Berlin.

Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski).

Inhalts-Verzeichniss.

Musik-Aufführungen.

Von hier und ausserhalb.

Bücher und Musikalien.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. I. **Berlin, I. Januar 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Betrachtungen über Auffassung und Vortrag Bach'scher Klaviermusik.

Von **Alexis Hollaender.**

Allseitig gekannt und gewürdigt ist die Bedeutung der Kompositionen Seb. Bach's, nicht nur ihre rein künstlerische, sondern auch ihre für die gesammte musikalische Bildung grundlegende Bedeutung und, daraus folgend, ihre Unentbehrlichkeit für die musikalische Erziehung. Dementsprechend sehen wir auch Bach's Werke, und, da sich die musikalische Bildung vorzugsweise am Klavier vollzieht, namentlich seine Klavierwerke in jeden musikalischen Lehrplan aufgenommen, der den Namen „Plan“ verdienen will, und immer neue Ausgaben theils streng nach dem Original, theils mit instruktiven Bemerkungen, Vortrags- und Fingersatzanweisungen versehen, bestrebt, der Schätze immer mehr zu fördern, ihnen immer ausgedehntere Verbreitung, immer allgemeineres Verständniss zu sichern.

Dass in letzterer Beziehung noch viel zu thun bleibt, wird Jeder zugeben, der Bach's Werke kennt, und deren öffentliche wie private Ausführung aufmerksam verfolgt; er wird zugeben, dass in Auffassung und Wiedergabe keinem Komponisten eine so verschiedenartige Behandlung zu Theil wird, als grade Bach. Sehen wir von Denjenigen ab, die sich um eine besondere Auffassung dieses oder jenes Komponisten überhaupt nicht kümmern (und das ist die überwiegende Mehrzahl der Spieler), so können wir drei verschiedene Behandlungsweisen des Meisters unterscheiden. Die Einen wollen Bach gewissermaassen „historisch“ spielen; sie versetzen sich in sein Jahrhundert und an die Gattung von Klavieren, die ihm zu Gebote stand, spielen nach einer, mit Berücksichtigung der Eigenthümlichkeit jener Klaviere gewiss nicht unbegründeten Tradition häufiger stakkato als legato, verschmähen jedes unseren vervollkommneten Instrumenten zugängliche Ausdrucksmittel, und schlagen höchstens in Bezug auf das Zeitmaass, welches sie meist übertreiben, über die historische Schnur. — Eine andere Klasse von Spielern thut grade das Gegentheil; während jene Bach „antikisirt“, will sie ihn „modernisiren“, spielt ihn im tempo rubato, mit säuselndem Verschiebungs-Pianissimo und donnerndem Fortissimo, das letztere durch willkürliche Akkordfüllungen und zu Oktaven verdoppelte Bässe noch oft verstärkt, ganz als ob er einer der Ihrigen wäre. — Die dritte Klasse von Bachspielern sagt: die Wiedergabe der Kompositionen eines Meisters hat sich nie nach dem Zeitalter ihres Entstehens, sondern lediglich nach ihrem Inhalte zu richten. Sie sucht den Charakter Bachs aus seinem Gesammtschaffen, nicht nur aus seinen Klavierwerken zu ermitteln und zu verstehen, und die letzteren danach mit voller Benutzung der der Gegenwart zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel, aber ohne Konzessionen an den grade herrschenden Geschmack und etwa beliebte Vortragsmanieren zu Geltung zu bringen. Wir haben dieser letzten Klasse von Spielern unbedingt den Vorzug zu geben, und wollen, an die eigentliche praktische Aufgabe dieser Zeilen herantretend, ihr Verfahren nun etwas näher betrachten.

Um den Charakter eines Komponisten fruchtbar zu erfassen, giebt es nur einen Weg: sich die Bekanntschaft seiner Werke zu erschaffen, nicht einer besonderen Gattung der-

selben, sondern der hervorragendsten Werke aus allen Gattungen. So beschränke sich der nach Bach-Verständniss Begierige nicht auf seine Klaviermusik. Auch in dieser hat Bach's Genie Unsterbliches geschaffen; aber die Orgel, das Orchester und die menschliche Stimme boten ihm das ungleich geeignetere Material, sich zu offenbaren. Durch das Portal seiner Kirchenmusikwerke, namentlich seiner Passionen, schreite, wer Bachs eigenstes Wesen verstehen will.

Die grosse Unsicherheit und Verschiedenheit in der Auffassung und Wiedergabe Bachscher Klavierwerke liegt aber, abgesehen von mangelhaftem Eingehen auf das Wesen des Komponisten — unter welchem mehr oder weniger alle Komponisten, namentlich aber die dem herrschenden Geschmacke abgelegeneren zu leiden haben — vor Allem darin, dass Bach, wie seine Zeitgenossen, sich bei seinen Werken der jetzt so verschwenderisch ausgestreuten Tempo- und Vortragsbezeichnungen fast gänzlich enthalten hat. Nun giebt es ja aus neuerer und neuester Zeit Bachausgaben, welche diesem Mangel abzuhelfen suchen; aber die meisten dieser Ausgaben sind in ihren Angaben widerspruchsvoll, willkürlich, missverständlich, und, die es nicht sind, enthalten doch keine Motivirung. Anstatt also auf solche Ausgaben zu verweisen, die ebenso wenig als manche jetzt beliebte Beethoven-Ausgabe mit ihrer Auge und Sinn verwirrenden Fülle von hinzugefügten Ausführungs- und Vortragszeichen den Spieler selbstständig zu machen geeignet sind, erscheint es doch gerathener, ihm, wie hier in aller Kürze versucht werden soll, die Grundsätze anzugeben, nach welchen er sich selber helfen kann.

Für die Auffassung eines Musikstücks und die Bestimmung seines Charakters ist das Allerwichtigste, alles Andere Bedingende und das eigentlich allein Entscheidende: die Feststellung seines Tempos, des Pulsschlages seines Wesens. Die uns hier am meisten interessirende Frage wird also die sein: wie ist das jedesmalige Tempo eines Stücks zu finden?

Die meisten Spieler sind, technische Fertigkeit vorausgesetzt, unwillkürlich geneigt, ein in kürzeren Notengattungen, z. B. in Sechszehnteln geschriebenes Stück in schnellerem Tempo, als ein in längeren Werthen z. B. in Vierteln notirtes zu spielen (aus meinen Kinderjahren entsinne ich mich eines oft gebrauchten Ausdrucks meines Lehrers: „dieses Stück ist schnell gedruckt"). Von solchen Aeusserlichkeiten können wir uns selbstverständlich nicht bestimmen lassen. Wir haben nach dem Inhalt der Komposition zu fragen. Derselbe tritt uns in ihrer Melodie entgegen. Nun können wir in der Hauptsache zweierlei Arten von Melodien unterscheiden: solche, die ein vokales, und solche, die ein instrumentales Gepräge tragen. Die ersteren erscheinen nach Intervallen, Tonumfang und Gliederung sangbar, zum Nachsingen förmlich einladend, — die anderen schliessen gesangliche Wiedergabe aus, oder verhalten sich ihr gegenüber zum Mindesten spröde. Darauf hin, also auf die Sangbarkeit seiner Melodie ist jedes Bach'sche Klavierstück zu prüfen, (die oben geforderte Kenntniss Bach'scher Vokalwerke wird sich auch bei dieser Prüfung als nothwendig erweisen, da Bach's „Gesang" zumeist in von unsern jetzigen durchaus abweichenden Formen auftritt, die ihn dem Uneingeweihten vielleicht gar nicht als Gesang erscheinen lassen), und, ob es in kürzeren oder längeren Noten geschrieben, als gänzlich nebensächlich ausser Acht zu lassen. Dass der Gesang der Melodien ersterer Gattung, um zu voller Wirkung zu gelangen, ein langsames Zeitmaass bedingt, dass das Tonspiel der Melodien instrumentalen Charakters ein schnelleres zulässt, bedarf keiner näheren Begründung. Für das langsame Tempo giebt es eine Grenze, wie für das schnelle: jenes darf nicht so weit ausgedehnt werden, dass man den Zusammenhang zwischen Anfang und Ende und damit den Gesammtgenuss der melodischen Phrase zu verlieren in Gefahr kommt, — dieses darf nicht so übereilt werden, dass die Verständlichkeit verloren geht. Vor diesem Uebereilen, einer Unsitte, welche die enorme Ausbildung der Technik triumphirend im Gefolge mit sich führt, und unter deren Rücksichtslosigkeit nicht Bach allein zu leiden hat, kann nicht dringend genug gewarnt werden. Ausser den Stücken von vokalem Gepräge sind auch alle diejenigen von instrumentalem Melodiecharakter im Tempo maassvoll zu behandeln, welche entweder eine besonders kunstreiche und verwickelte Polyphonie, oder eine reiche harmonische Ausstattung aufweisen. Das Hervortreten der letzteren ist immer ein Zeichen gesteigerter Empfindung; an der Hand der Modulationen wandelt sie von Affekt zu Affekt, und das ist ein Weg, der, mit Dampfgeschwindigkeit zurückgelegt, aller Reize verlustig gehen würde. Dagegen ist in gewissen Fällen, eben der Verständlichkeit zu Liebe, ein schnelles Tempo nicht nur zuzulassen, sondern geradezu geboten: nämlich überall da, wo die einzelnen Töne der Melodie durch Figuren von einander getrennt sind.

Folgende Beispiele aus Bachs verbreitetstem Werke, dem „wohltemperirten Klavier", mögen zur Veranschaulichung des Gesagten dienen. Da bei den Lesern dieser Betrachtungen der Besitz dieses Werkes, und wenn sie sich für den Gegenstand interessiren, auch von ihnen vorausgesetzt werden darf, dass sie sich der Mühe des Aufsuchens unterziehen werden, sehe ich von Notenbeispielen ab, und nenne nur die betreffenden Nummern. Deutliche

Beispiele von vokalem Charakter der Melodie geben: Präludium und Fuge Nr. 12, Fuge Nr. 7, die Präludien Nr. 14, 17, 18, 24 des 2. Theils, — Beispiele von instrumentalem Gepräge Präludium und Fuge Nr. 15, die Präludien Nr. 2, 6 des 2. Theils, die Präludien Nr. 2, 3, 5, 6, Fuge Nr. 10 des 1. Theils. — Die Präludien 14, 17, 18, 24 der ersteren Gruppe können bei oberflächlicher Betrachtung den Eindruck eines des Gesanges entbehrenden Tonspiels, also instrumentalen Charakters machen; bei tieferem Eingehen auf ihren Inhalt, namentlich auf ihren harmonischen Reichthum und bei vergleichsweisem Schnell- und Langsamspielen (ein Verfahren, zu welchem in zweifelhaften Fällen immer zu greifen ist) wird sich ihr gesanglicher Charakter aber unzweifelhaft herausstellen; bei Nr. 24 müssen auf Den, welcher dem Hauptthema in dieser Beziehung misstraut, dessen ausdrucksvolle Kontrapunkte überzeugend wirken. Die Themata der Fuge Nr. 6 und des Präludium Nr. 17 des 2. Theils haben gemischten Charakter, fangen instrumental an und enden vokal; das vokale Element giebt in allen solchen Fällen für das Tempo den Ausschlag. — Beispiele für ein der Verständlichkeit wegen nöthiges schnelleres Zeitmaass geben die Präludien Nr. 2, 3, 5 des 1. Theils und 2, 3, 5, 6 des 2. Theils. Bei allen diesen Stücken ist der Fortschritt von einem Melodietone zum andern durch kürzere oder längere Figuren aufgehalten, welche zum Verständniss des melodischen Zusammenhangs schnell vorübergleiten müssen. Nach diesen Betrachtungen würde für die angeführten Stücke die Tempobezeichnung nach Mälzels Metronom folgende sein: Präludium und Fuge Nr. **12** ♩ = 72 und ♩ = 52, Fuge Nr. **7** 𝅗𝅥 = 69, Präludium **14** ♪ = 104, **17** ♩ = 58, **18** ♩ = 56, **24** (nach der Kroll'schen Ausgabe) ♪ = 88. Zur zweiten Gruppe gehören Präludium und Fuge Nr. 15 ♩ = 116 und ♩. = 60, Prälndium **2** ♩ = 116, **6** ♩ = 116, sämmtlich aus dem II. Theil; aus dem I. Theil: Präludium **2** ♩ = 112, das Presto 𝅗𝅥 = 69, das Adagio 𝅘𝅥𝅯 = 112, das Allegro ♩ = 112, Präludium **3** ♩. = 72, **5** ♩ = 116, das Adagio ♪ = 116, **6** ♩ = 88, Fuge 10 ♩ = 36, Fuge **6** des II. Theils ♩ = 69.

Ist das Tempo und mit demselben der Charakter eines Stücks festgestellt, so ergiebt sich dessen Behandlung, der Vortrag von selbst. Das langsame Zeitmaass einer als gesanglich erfundenen Komposition gestattet nicht allein, sondern fordert ein ausdrucksvolles Eingehen auf jede Einzelheit, und hier kann der Spieler von allen Hülfsmitteln, welche das vervollkommnete Klavier ihm bietet, Gebrauch machen; er darf u. A. auch in geeigneten Fällen das Pedal anwenden —, Alles dies selbstverständlich nur insoweit dem Charakter des Komponisten nicht dadurch Gewalt angethan wird. So erträgt die bei aller seiner reichen Innerlichkeit doch vorherrschende erhabene Grösse Bachs, von welcher ein Gleichmaass der Bewegung nicht zu trennen ist, durchaus kein nervöses tempo rubato, die Bestimmtheit seines Ausdrucks kein weichliches arpeggio, (Vortragsmanieren, welche leider nicht nur das Spiel von Dilettanten, sondern sogar das mancher anerkannter Virtuosen in für den Kunstverständigen unerträglichem Grade verunzieren und degradiren), das gesunde Ebenmaass seines Empfindens keine grellen Gegensätze von fortissimo und pianissimo. — Bei den Stücken instrumentalen Gepräges, welche ein schnelleres Zeitmass zulassen, resp. erfordern, kann der Vortrag natürlich nur in grossen Zügen, namentlich im crescendo und decrescendo, und im Hervorheben charakteristischer, innerhalb der Tonfiguren besonders bedeutender Töne sich äussern. Das Gleichmaass der Bewegung ist bei diesen wie bei jenen Stücken, unbeschadet der für eine verständliche Phrasirung nothwendigen Absätze und Ruhepunkte, und der zur Einleitung von Fermaten und Schlüssen dienenden ritardandos, nicht zu verlassen. Tempoveränderungen innerhalb eines Stückes pflegt Bach (als Beispiele seien die Präludien Nr. 2 und 21 aus dem 1. Theile, Nr. 3 aus dem 2. Theile des wohltemperirten Klaviers angeführt) selber vorzuschreiben.

Ich schliesse hier meine Betrachtungen über die Grundsätze, welche bei der Auffassung und Wiedergabe Bach'scher Klavierkompositionen zu beachten sind. Zu ihrer näheren Begründung und weiteren Ausführung durch specielle Analysen würde mehr Raum gehören, als hier zur Verfügung steht; der Zweck dieser Zeilen ist aber erreicht, wenn es ihnen nur gelingt, zu eingehendem Nachdenken über jene Grundsätze des Vortrags anzuregen, welche nicht nur das Bach-Spiel fruchtbar zu machen geeignet sind, sondern schliesslich der Ausführung jeder Musik zu Gute kommen, Principien, die zwar höchst einfacher Natur, fast selbstverständlich, die aber weder in der allgemeinen Ausübung noch in den meisten der ihr gewidmeten Ausgaben erkennbar sind.

Die Musik der Griechen.

Von **Anna Morsch.**

I.

Und an dem Ufer steh' ich lange Tage,
Das Land der Griechen mit der Seele suchend! —

Ja, mit der Seele! — Wie oft, verehrte Freundin, blickten Sie gleich der edlen Tochter Tantal's, hinüber zu den Ufern hellenischer Inseln, und flüchteten mit ihren Gedanken aus der Alltäglichkeit in das Märchenland der Schönheit und der Kunst. In Stunden, wo wir die Sehnsucht in uns fühlen, zu ruhen und zu träumen, wenn die Harmonien unseres Lebens rein und voll erklingen, lauschen wir so gern den Stimmen, die von dort herüberklingen, da sie sich gleich den Versen eines reizenden Gedichts in unsere Seele schmeicheln, und uns bezaubernde Märchen von der Schönheit und dem Glanze einer untergegangenen Zeit erzählen. Scheint uns doch das Leben des ganzen hellenischen Volkes mit ewig sonniger Klarheit und ungetrübter Harmonie erfüllt, nirgends begegnen wir dem hastigen, rastlosen Treiben, das unsre Zeit erfüllt, nicht jenen Gefühlen der Trauer über die Vergänglichkeit des Schönen; was der Hellene dachte und schuf, war von fester Prägnanz, und die Schönheit, die er bildete, trug ein ewiges, unsterbliches Lächeln. Kein Wunder, wenn unsre Seele, ergriffen von den Schauern der Endlichkeit, sich gern in jene ideale Zeit zurückversetzt, wenn uns das unvergängliche Erbtheil, welches uns der Grieche mit seinen Tempeln, seinen Göttergestalten, seinen ewig lebensvollen Dichterworten hinterlassen, eine unerschöpfliche Quelle für jedes höhere Streben ist.

Bei einem Volke, dessen Lebensodem Schönheit und geregeltes Maass, das von dem Menschen das volle ganze Gleichgewicht im Geistigen wie im Sinnlichen verlangte, dem dazu eine zauberhafte Natur, ein tiefblauer Himmel voll Sonnenscheins lachte, wurde die Musik zum ersten Male als wirkliche Kunst behandelt, sie galt als ebenbürtige Schwester der anderen Künste, und wurde im Verein mit ihnen gehütet und gepflegt. Nicht in nobelhaften Umrissen erklingen die ersten Anfänge über die Entstehung der Musik; in lebensfrischer, heiterer Weise verknüpft der Grieche die Entwicklungsgeschichte mit seinen poetischen Sagen, sie sind es, die uns zunächst in die Musik einführen. Wenn uns die Sagen von Amphion und Orpheus erklingen, wenn uns die Musensöhne Linos, Jalemos und Hymenäos genannt werden, oder die priesterlichen Sänger Musäos, Pamphos, Eumolpos, ja wenn uns von dem blinden Sänger Homer, dessen Gesänge noch heut unser Herz erfrischen und entzünden, erzählt wird, dass sein Vater der Flussgott Meles, und Kritheis, die Nymphe, seine Mutter gewesen, so sind wir geneigt, das Alles ganz selbstverständlich zu finden, und möchten fast dem Forscher zürnen, der mit der Lupe der Wissenschaft ein helleres Licht auf diese uns so theuer gewordenen, halb sagenhaften Gestalten fallen lässt.

Die Musik galt bei dem hellenischen Volke als eine Göttergabe, und da sie als zweiter, unerlässlicher Theil einer freien Erziehung gefordert, so entwickelte sie sich im Zusammenhange mit der Poesie und den übrigen Künsten. Bei den Phytagoräern war die Ordnung der Dinge schon Musik, der Klang ist Bewegung, und alle Künste der Bewegung werden unter dem Begriff Musik zusammengefasst.

War die Bewegung ohne Klang und nur dem Gesicht erkennbar, so hiess sie musica orchestra, die pantominische Bewegung war die musica hypocritica, die musica harmonica beschäftigte sich mit dem Klang in Bezug auf Höhe oder Tiefe, die musica metrica regelte das Sylbenmaass, und selbst die Philosophie und Mantik rechnete man mit zur Musik. — An der Poesie entwickelte sich die Musik, die Griechen besitzen seit uralten Zeiten ihr klagendes Linos-Lied (Αἴλινος, ach Linos), das mit αἴ λίνε begann und endete. Linos war eine jener halb sagenhaften Gestalten, ein Knabe von zarter Jugend und wunderbarer Schönheit, der durch ein grausames Geschick zu einem frühen Tode verurtheilt, und dessen Tod zur Ernte oder in der heissen Jahreszeit beklagt wird. Wahrscheinlich ist es die Blüthe des Jahres selbst, der von des Sommers Gluth getödtete Frühling, der im Linos von den feinfühligen Hellenen personificirt, und auf diese Weise in klagender Weise gefeiert wurde. Aehnliche Klagegesänge waren der Jalemos, dessen Mythe fast identisch mit der des Linos ist, und der Skephros, der in Tegea gesungen wurde, die beide gleichfalls in der Hitze des Hochsommers angestimmt wurden. Bei der Klage um die Todten sang man den Threnos (θρῆνος). Homer erzählt uns in der Ilias, dass Sänger neben dem Lager der Todten den seufzervollen Gesang des Klageliedes anstimmten, während die Frauen mit ächzenden Klagelauten begleiteten, und bei Achill's Tode waren es die Musen selbst, die den Threnos ertönen liessen, während die Schwestern der Thetis mit begleitenden Aechzen einfielen:

Lautwehklagend standen um Dich des alternden Meergott's
Töchter, und kleideten Dich mit ambrosiaduftenden Kleidern.
Gegeneinander sangen mit schöner Stimme die Musen
Alle neun, und weinten — —

Im Gegensatz zu diesen Klagegesängen standen die frohen, festlichen Gesänge, die Päane (παιήονες). Es waren Lieder, die durch ihren Inhalt und ihre Musik Muth und Selbstvertrauen ausdrücken und hervorrufen sollten. Kallimachos sagt: „Alle Ailina müssen verstummen, wenn man das Je Päan vernimmt", und wie die Klage im Linos mit dem Laute „αἴ", so ist mit dem Päan der freudige Ruf „ἰή" verknüpft. Die Päane wurden gesungen, wenn man durch Götter Hülfe eine grosse Gefahr zu überwinden hoffte oder wenn die erhoffte Befreiung erreicht war. Beim Erwachen des Frühlings, wenn sich die Erde wieder mit neuer Blüthenfülle schmückte, ertönten die jauchzenden Frühlingspäane. Nach Homer ertönten solch

frohe Gesänge bei allen heitern und festlichen Gelegenheiten, die Achäer, wie sie dem Chryses die Tochter zurückgegeben, und den Zorn des Apollon besänftigt, sangen:

Jene den ganzen Tag versöhnten den Gott mit Gesange,
Schön anstimmend den Päan, die blühenden Männer Achaia's,
Preisend des Treffenden Macht; und er hörte freudigen Herzens.

Achill fordert nach der Erlegung Hektor's die Genossen auf, einen Päan anzustimmen:

Auf nun mit Siegesgesang des Päan, Männer Achaia's,
Kehren wir, Hektor führend, hinab zu den räumigen Schiffen.

In einem Hymnus der Homeriden führt Apoll die Kreter nach glücklich bestandener Seefahrt zum Parnassus. Er leitet sie, die Phorminx in den Händen herrlich spielend, im schöngeschwungenen Tanzschritt. Die Kreter aber folgten ihm im Taktschritt und singen einen Jepäan, einen süssstimmigen Gesang, wie die Musen ihn ihnen selbst in die Brust gegeben Bei Hochzeitsfesten ertönte der Hymenäos, ein fröhlicher Brautgesang, von dem uns Homer und Hesiod Kunde geben. Ersterer singt bei Beschreibung des Achilles Schildes:

Junge Bräut' aus den Kammern, geführt beim Scheine der Fackeln,
Gingen einher durch die Stadt; und hell erhub sich das Brautlied.
Tanzende Jünglinge drehten behende sich, unter dem Klange,
Der von Flöten und Harfen ertönete. — —

Und Hesiod erzählt bei Beschreibung des Herakles Schildes: „Auf schönrädrigen Wagen wird dem Manne die Braut zugeführt beim Gesange des Hymenäos, während Fackeln, die von Knaben getragen wurden, hellen Glanz ausstrahlen. Die Mädchen, welche den Hymenäos singen, schreiten voll Herrlichkeit und Anmuth vorwärts, von scherzenden Chören gefolgt· Sie singen theils zu dem hellen Getön der Pansflöte mit zarter Stimme, theils führen sie zu der Kithar Tönen den liebreizenden Tanz auf."

Und wenn dann bei fröhlichen Festmahl die Lust sich steigerte, so ertönt der Komos (κῶμος) oder Schwarmgesang, durch welchen die Griechen die letzte Hälfte des Festmahles bezeichneten, wenn die Ordnung gelöst und die fröhlichen, halbberauschten Gäste in ungeregelten Schaaren durch die Stadt zu den Thüren geliebter Mädchen ziehen. Das Wort Komödie soll aus diesem Komos entstanden sein, und ein grosser Theil der lyrischen und erotischen Poesie knüpft sich an die Anlässe des Komos. Eine Gelegenheit zur Entfaltung der Musik bot der Chorreigen, welcher ursprünglich nur einen Tanz oder Tanzplatz bezeichnete, und wie der κῶμος von Flötenklängen, so wurde der χόρος von einem singenden Phorminxspieler begleitet. Ein solcher Spieler sitzt in der Mitte der im Kreise herumstehenden Chortänzer, und singt zu seinem Spiele, während die Umstehenden ihn nur durch ihre Bewegungen begleiten. Aber es gab auch Chöre, die aus dem Zusammensingen vieler Stimmen bestanden, z. B. die Jungfrauenchöre in Delphoe, welche die Geburt der Leto, der Artemis und des Apollon in Gesängen verherrlichten. Die Kithara, Phorminx oder Lyra war das damals gebräuchliche Instrument, sie war bald mit drei, bald mit vier Saiten bespannt, und diente sie dazu, einen Chortanz zu leiten, so musste sie natürlich so lange gespielt werden, wie der Tanz dauerte; der epische Sänger hingegen benutzte sie blos zum Eingang (ἀναβολή) seines Gesanges, um sich in die richtige Stimmung zu versetzen.

Wir haben uns diese ersten Lieder und Gesänge möglichst einfach zu denken; es waren keine eigentlichen Melodieen in unserem Sinne, sondern mehr eine Art ausdrucksvoller Recitation, die dem Sänger diente, die Deklamation eindringlicher und lebendiger zu gestalten. Noch heute finden wir zurückgebliebene Spuren dieser ältesten Art des Gesanges; Goethe erzählt in seiner italienischen Reise von den Stanzen der Gondoliere, dass sie keine eigentlich melodische Bewegung hätten, mehr einer recitirenden Deklamation gleichen, in der nur einige Silben durch Passagen und Läufe verziert wurden. In einigen Kirchengemeinden finden wir bei der Vortragsweise der Evangelien einen ähnlichen deklamatorisch recitirenden Gesang, und Otfried Müller erzählt von den Heldenliedern der Serben, die auch nur von einigen Akkorden der Guzla, eines einfachen Saiteninstrumentes, eingeleitet, in derselben recitirenden Weise vorgetragen werden, und schildert diese Art des Gesanges als sehr passend für den Vortrag der epischen Poesie.

Der Ursprung der alten, griechischen Gesänge deutet nach dem Orient und Aegypten, die ältesten Sänger gelten als eingewanderte Fremdlinge des Ostens, Olympos aus Phrygien, Thaletas von Kreta, und Terpander von Lesbos waren die Hauptvermittler asiatischer Musik. Weniger deutlich ist der Zusammenhang mit Aegypten; wenn auch Nikomachus erzählt, dass Terpander seine siebensaitige Lyra aus Aegypten mitgebracht, und Aehnliches von Orpheus berichtet wird, so ruht doch hierauf anscheinend der Schleier des Mythos, und selbst noch die homerische Zeit deutet vielmehr auf den Zusammenhang mit dem Orient hin.

Im Homer finden wir am deutlichsten die alte Heldenzeit wiedergespiegelt. Bei den festlichen Freudenmahlen ertönte der Gesang der göttlichen Sänger, sie singen das Lob der Götter und Helden, und überall, wo sie erscheinen, stehen sie in hohem Ansehen, sie gelten als willkommene und würdige Begleiter der Helden, und sind hoch in Ehren gehaltene Hausgenossen. Odysseus singt von ihnen:

Alle sterblichen Menschen der Erde nehmen die Sänger
Billig mit Achtung auf, und mit Ehrfurcht, selber die Muse
Lehrt sie den hohen Gesang, und waltet über die Sänger. —

Aus der sagenhaften Umhüllung, in welche diese frühsten Dichter und Sänger immer noch eingesponnen sind, tritt uns als erster, wirklich geschichtlicher Musiker und Reformator Terpander von Lesbos, im siebenten Jahrhundert v. Chr., entgegen, der mit erfinderischem

Geist ein neues Zeitalter der Musik eröffnete, der zum ersten Mal die verschiedensten Sangweisen, wie sie sich, je nach dem Bedürfniss und dem Antriebe musikalischer Stimmungen gebildet, in geordnete Kunstregeln fasste, und ein festes, musikalisches System darauf gründete, welches für alle spätere Zeit als Grundlage diente. Terpander gehört zu einem jener Geschlechter, wie es deren so vielfache gab, denen die musikalischen Aufführungen, besonders bei den Festen, als erbliches Geschäft oblag. So war in Athen das Kitharspiel Sache der Euniden, auf Samos der Kreophyliden; auf Chios pflegten die Homeriden den Hymnus-Gesang als Erbgut, ähnlich die Eumolpiden von Eleusis u. s. w. Wunderlieblich klingt die Sage über Terpander's Heimath, das Städtchen Antissa auf der Insel Lesbos. Als Orpheus von den Thrakischen Mänaden ermordet, sein Haupt und seine Leyer in's Meer geworfen, trugen die Wellen beides nach der Insel Lesbos hinüber, und seitdem ertönte dort Gesang und Kitharspiel am lieblichsten, und die Nachtigallen sangen dort süsser als irgend wo.

Terpander's Hauptverdienst bestand in der Erweiterung der viersaitigen Kithar zu einer siebensaitigen. Die griechische Musik war hauptsächlich auf das Tetrachord gegründet, dessen äussere Saiten im Umfang einer Quarte gestimmt waren, und zwar so, dass die Intervalle zwei ganze und einen halben Ton betrugen. Dieses einfachste Instrument erweiterte Terpander so, dass er dem ersten Tetrachord ein zweites hinzufügte, aber nicht, dass der höchste Ton des ersten Tetrachordes der tiefste des zweiten wurde, sondern er liess zwischen beiden ein Intervall von einem ganzen Tone bestehen; dadurch hätte er aber acht Seiten bekommen, und um dies zu vermeiden, liess er die dritte Seite des zweiten Tetrachordes gänzlich fehlen. Dieses Terpandrische Heptachord, welches die Griechen Diapason nannten, hatte dadurch den Umfang einer Oktave, und blieb lange in Ehren, wenn ihm auch später die fehlende Seite hinzugefügt, und dasselbe dadurch zu einem Oktachord erweitert wurde. Terpander begründete sein System einfach dadurch, dass er sagt: „Wir haben den viertönigen Gesang verschmäht, und werden zur siebensaitigen Phorminx neue Hymnen erschallen lassen.“ Er mag zu seiner Erfindung durch die Eigenheit der lydischen Musik und deren vielsaitigen Pektis angeregt sein. Terpander war auch in Aegypten und gehört überhaupt zu jenen wanderlustigen Männern des alten Griechenlands, die durch ihren Lern- und Bildungstrieb in ferne Lande schweifend, hier überall mit offenem Auge und Sinn den vorgefundenen Bildungsstoff aufnehmen, und in die Heimath übertragen. Er war Dichter und Musiker zugleich. Von ihm rührt jenes feierliche, aus lauter langen, griechischen Sylben zusammengesetzte Bruchstück:

„Zeus, Anfang von Allem, Führer von Allen,
Zeus, Dir sende ich diesen Anfang der Hymnen.“

Ausserdem dichtete er viele Proömien (Vorspiele), Skolien (Tisch- oder Gastmahl-Lieder), und erfand zahlreiche Nomen (Melodien) dazu, wovon uns von einigen wenigstens die Namen als: Orthische und Trochaische Nomen erhalten sind. Sein besonderes Verdienst bestand aber noch darin, dass er seine erfundenen und die schon bestehenden Singweisen, wie er sie auf seinen vielen Wanderungen hörte, sammelte und niederschrieb, indem er eine Art Tonschrift erfand, so dass die griechische Musik durch ihn zuerst eine feste Gestalt und Abrundung erhielt, einen Fond, auf dem alle späteren Musiker weiter gebaut haben.

Sein Ruhm drang durch ganz Griechenland, er siegte in den ersten Karneen zu Sparta und bei den pythischen Spielen zu Delphoe viermal hintereinander, und Sparta's ernste, schlichte Männer ehrten ihn vorzugsweise, da seine männlich erhabene Weise, seine tiefe, schlichte Frömmigkeit grossen Eindruck auf sie machte. Er selbst scheint dort am heimischsten gewesen zu sein, da er in Sparta begeistert ausruft: „Hier in Sparta blühet die Lanze der Jugend, und die helltönende Muse, und das weitherrschende Recht, welches zu allen schönen Thaten begeistert.“

Ich sehe aber ein, dass, wenn ich in vorliegender Weise fortfahre, aus meinem Briefe über griechische Musik ein Buch wird, und ich wollte es doch nur versuchen, Ihnen einen flüchtigen Einblick in die vergangene Grösse und Schönheit zu eröffnen, ich eile darum heut zum Schluss.

Terpander zur Seite, wenigstens in nicht viel späterer Zeit, stehen Olympos aus Phrygien und Thaletas aus Kreta, beide bahnbrechend und bedeutungsvoll für die fernere Entwickelung griechischer Kunst.

Olympos, der nicht mit dem ersten, sagenhaften Olympos, jenem Liebling und Schüler des unglücklichen Marsyas, der bei Apoll als zarter Knabe für seinen armen Lehrmeister bat, zu verwechseln ist, war hauptsächlich Flötenspieler, und der Erfinder mannigfacher Nomen. Er hat im Gegensatz zu Terpander's ernsten, gehaltvollen Weisen, die aufregende, leidenschaftlich bewegte Musik seines Vaterlandes in Griechenland eingeführt, jene stürmischen, wild schwärmenden Weisen des choreischen Rhythmus der Metroen, d. h. die Gesänge, wie sie im Dienst der grossen Mutter der Phryger, der Kybele, gebräuchlich waren. Auch der harmatische Nomos wird ihm zugeschrieben, eine Weise, die so kriegerisch anregend war, dass sie noch den grossen Alexander, als er sie vom Flötenspieler Antigenides anstimmen hörte, so aufregte, dass er zum Schwerte griff, wie uns Plutarch erzählt. Olympos war auch derjenige, durch dessen eigenthümliche Manier das enharmonische Geschlecht in die griechische Musik eingeführt wurde, wovon ich Ihnen später Näheres erzählen werde.

Von Thaletas wurde den Spartanern der Chor und die Chortänze seiner kretischen Heimath überbracht, die Päane und Hyporcheme. Wieder knüpft sich der Ursprung der lebhaften Chortänze, wie sie auf Kreta heimisch waren, an eine poetische Sage, an denen die Hellenen so überaus reich sind. Die Mythe erzählt, dass, um den neugebornen Zeus vor den Nachstellungen seines Vaters Kronos zu retten, seine Mutter Rhea ihn auf Kreta verbarg; die Korybanten umtanzten ihn, und mussten mit ihren Schwertern gegen die Schilde schlagen, um mit diesen Klängen das Weinen des Kindes zu übertönen. Das Andenken hieran wurde durch lebhafte Waffentänze, welche Pyrrhiche hiessen, gefeiert, und Thaletas war

es, der sie in Griechenland einführte, wo sie bei dem kriegerischen Volk der Spartaner den grössten Anklang fanden.

Mit diesem Dreigestirn: Terpander, Olympos, Thaletas, die charakteristisch und schöpferisch thätig, im Gebiet ältester griechischer Musik und Rhythmik auftraten, lassen Sie mich für heute abschliessen; ich übergehe den zahlreichen Schülerkreis, der sich um sie gruppirt, denn wenn auch Namen von hoher Bedeutung unter ihnen glänzen, so war doch keiner in besonderer Weise neuschöpferisch thätig. Ich führe Sie das nächste Mal gleich in das eigentliche Wesen der griechischen Musik hinein, bei der theoretisch, äusserst fein zugespitzten Musiklehre der Griechen wird es ein etwas mühseliger Pfad werden, zu dem ich Sie auffordern muss, aber zur Kenntniss der griechischen Musik ist er unerlässlich, und ich verspreche, nur die wichtigsten Punkte daraus hervorzuheben.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 27. Dezember 1878.

Die vierte Quartettsoirée der Herren Prof. **Joachim** und Genossen am 15. Dezember brachte uns ein neues Werk von Bernhard Scholz, ein Quintett in E-moll op. 44. Nach Mozart's A-dur-Quartett, op. 5, das den Abend eröffnete, machte uns dieses Werk den Eindruck, als ob wir aus einem geschmackvollen, lieblichen Zimmer in ein prachtvolles, mit allem Comfort der Neuzeit ausgestattetes Gemach träten; dort herzgewinnende Einfalt und Lieblichkeit, hier Glanz, Fülle und Vornehmheit. B. Scholz wurzelt mit seinem Denken und Empfinden in dem Boden unsrer Zeit, der befruchtet von den Ideen Schubert's, Schumann's und Brahms' auch die Blüthen seiner Muse zu schönen lebensvollen Gebilden gezeitigt hat. B. Sch. ist Meister in der Behandlung des schwierigen Quartettstyls, nächst Kiel und Brahms dürfte es ihm keiner der Neueren darin gleichthun, aber es ist nicht nur die kunstvolle Arbeit, es ist auch die poetische Sprache, die logisch entwickelte Gedankenfolge, welche uns in seinen Werken und ganz besonders in dem, welches wir heut hörten, fesselt. Im ersten Satz interessirten uns besonders die edle Melodik und die feinen harmonischen Wendungen, im Scherzo die geistvollen Kombinationen der Stimmführung und die anmuthende Frische und Grazie, im Andante espressivo die tiefe ergreifende Empfindung. Der letzte Satz hat in seiner Grundstimmung viel Aehnlichkeit mit dem Andante, wirkte demzufolge nicht so unmittelbar wie die übrigen Sätze. So begrüssen wir dies Werk als eine hochwillkommene Bereicherung der Kammermusik-Literatur. Die Aufnahme seitens des Publikums war eine sehr freundliche und wir sind überzeugt, Herr Prof. Joachim würde sich den Dank aller Besucher seiner Soiréen erwerben, wollte er das Werk in dieser Saison noch einmal zur Aufführung bringen. Ueber die Ausführung lässt sich wie gewöhnlich nur mit höchster Anerkennung berichten.

Ueber eine neue Sinfonie in F-dur von Robert Radecke, welche am 21. Dezember durch die Bilse'sche Kapelle, wie wir hören mit grossem Beifall zur Aufführung gelangte, werden wir nach der ersten Wiederholung derselben eingehend berichten, da wir verhindert waren, das Konzert zu besuchen.

Emil Breslaur.

Herr Colla-Seelig, ein Schüler Kullaks, gab am 7. Dezember im Saale der Gesellschaft der Freunde ein Konzert. Besonders gelungen war der Vortrag von Mendelssohn's G-moll-Konzert, welches durchweg glatt, fertig und abgerundet klang. Der Eindruck seines Spieles war ein recht guter, man erkannte in Allem vortreffliche Leitung und das fleissige eifrige Streben, Tüchtiges zu erreichen. Hr. Rhenius führte die begleitende Stimme im Konzert sehr wacker durch.

L.

Herr Paul Seifert gab am 9. December 1878 in der Singakademie das I. Konzert mit seinem Gesangverein. Der Verein, wenn auch numerisch noch nicht sonderlich stark, entwickelt unter der vortrefflichen fein empfindenden Leitung seines Dirigenten nichtsdestoweniger eine stattliche Kraftfülle, intonirt meistentheils sehr rein und ist bemüht, alle künstlerischen Ausdrucks-Nüancen zur Geltung zu bringen. Das musikliebende Publikum darf demnach die wohlberechtigte Hoffnung hegen, dass ihm durch den Seiffert'schen Gesangverein, der vornehmlich dem ernsten Chorliede huldigt, noch mancherlei echte Kunstgenüsse werden zu Theil werden. Hinsichtlich des schaffenden Geistes, der die ausübenden Kräfte in Bewegung setzt, begünstigt Herr Seiffert vorzugsweise den Genius der lebenden Komponisten-Generation, darunter: C. Reinecke, dessen 3 skandinavische Volkslieder sich ganz besonderen Beifalls zu erfreuen hatten — J. Brahms, D. Engel, J. Rheinberger, L. Schlottmann etc. Auch der Dirigent selbst stellte sich in dem Chorliede „Gleich und Gleich" von Goethe nicht allein als keinen üblen Komponisten, sondern auch zugleich als einen mit Goethe wetteifernden Dichter vor. Zu dieses Dichterfürsten einstrophigem Liede: „Ein Blumenglöckchen vom Boden hervor" dichtete Herr Seiffert nämlich eine zweite Strophe, freilich nicht so korrespondirend, wie es für ein nicht durchkomponirtes Lied absolut nothwendig ist. In Goethe's einstrophigem Meisterstückchen mit seiner epigrammatischen Kürze nimmt das „Blumenglöckchen" zwei Verse in Anspruch, das Neue, Unerwartete tritt mit der dritten Verszeile ein: „Da kam ein Bienchen und naschte fein." Gerade dieses Unerwartete als Gegensatz veranschaulicht die Komposition sehr schön. Die Schlussfolgerung bei Goethe begnügt sich mit einer Zeile: „Die müssen wohl Beide für einander sein." Weil nun in der Seiffert'schen Strophe beide Wesen (Tröpfchen und Strahl) schon in den ersten zwei Verszeilen erschienen sind, passt das Unerwartete, das die Musik mit der dritten

Verszeile einführt, nicht sonderlich zum Texte: „Der schmückt's mit Purpur und Edelstein." Kurz die Eurhytmie des Goethe'schen Gedankengangs ist verkümmert. Herr Seiffert wäre indess wohl der Mann, seine Strophe noch so umzumodeln, dass sie sich in allen wesentlichen Gliedern fest der Goethe-schen Form anschmiegt. — Frau E. Erler und Herr H. Barth unterstützten das Konzert freundlichst durch ihr Talent. Erstere durch Liedervorträge (von Jensen, Schumann und Kleffel), letzterer durch Klaviervorträge (Weber's d-moll-Sonate, A. Holländer's Sarabande und Gavotte, Wagner-Liszt's Spinnerlied).

Alfred Kalischer.

Am 10. d. M. veranstaltete der Handwerg'sche Gesangverein ein Konzert, in welchem u. A. Schneewittchen von Reinecke, Türkisches Schenkenlied von Mendelssohn und Abendlied von Abt zum Vortrag kamen. Der Verein lieferte durch treffliche Ausführung sämmtlicher Programmnummern den Beweis von Fähigkeit und Willen zu einer ernsten musikalischen Thätigkeit, wodurch er sich vortheilhaft von anderen, auf den Kunstsinn geradezu schädlich einwirkenden Gesangvereinen Berlins unterscheidet. Besonderes Interesse gewährte das Konzert durch die Mitwirkung des Frl. Therese Hennes (Schülerin Kullaks). Sie spielte Beethoven op. 53, Chopin op. 22, Schumann-Aufschwung, Liszt-Gnomenreigen und Kullak-Etude Es-dur und bot von neuem Gelegenheit, die wirklich erstaunlichen Fortschritte, die sie in letzter Zeit gemacht, zu bewundern. Sehr ausgebildete Technik und warmer, begeisterter Vortrag sind die charakteristischen Merkmale der jungen Künstlerin. Das Publikum nahm die Leistungen sehr beifällig auf.

Fr. Grunicke.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Richard Wagner hat, wie gemeldet wird, seinen „Parsival" beendet. Auffallend soll in demselben der häufige Gebrauch der Chöre sein, was in seiner Tetralogie bekanntlich weniger der Fall ist.

Berlin. Wir machen unsre Leser auf die schönen und billigen Klavierwerke C. M. v. Weber's aufmerksam, die im Schlesinger'schen Verlage erschienen sind. Jeder Band, Hochquart, klar gedruckt, meist 100 und mehr Seiten enthaltend, kostet nur 1 Mk. bis 1 Mk. 50 Pf.

Cincinnati. Zu den hervorragenden Lehrern an der vor kurzem hier eröffneten unter Thomas' Leitung stehenden Musikschule gehören Otto Singer, (Klavierspiel und Theorie), Jacobsohn, (Violine), Hartdegen, (Violoncell), Paolo la Villa, (Gesang), Georg E. Whiting (Orgel), Krebiehl (Musikgeschichte). Der Direktor Thomas, rühmlichst bekannt durch seine frühere Thätigkeit als Leiter der ersten Konzertkapelle in New-York unterrichtet im Chorgesang, Ensemble- und Partiturspiel, sowie im Dirigiren. Er bezieht ein Gehalt von 10,000 Doll. jährlich (nach unserem Gelde 41,250 Mark), jeder der anderen Lehrer 4000 Doll. Am 14. Oktober wurde das Institut eröffnet, den 10. November hatte dasselbe schon über 100 Schüler. Da die grossen Kosten für die Erhaltung durch die Schülerhonorare allein nicht gedeckt werden können, so haben sich hochherzige Männer entschlossen, das junge Konservatorium durch ansehnliche Gaben zu unterstützen. Der bekannte Gründer der grossen Musikhalle, Herr Reuben Springer, hat zu diesem Zwecke allein 50,000 Doll. gezeichnet.

Cöln. Der neueste Jahresbericht des Konservatoriums wurde soeben ausgegeben. Danach wurde die Anstalt im verflossenen Sommer von 116 Schülern besucht, worunter 38 hiesige und 78 auswärtige. Die Eröffnung des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt a. M. hatte wohl in Manchem Befürchtungen für das in gleicher Weise wie bisher fortschreitende Gedeihen unserer Anstalt wach gerufen. Heute kann festgestellt werden, dass etwaige derartige Befürchtungen sich nicht erfüllt haben, da die Zahl der Schüler mit der Eröffnung des Wintersemesters auf 128 gestiegen ist. Die Hindernisse, welche die Aufnahme der stetig wachsenden Schülerzahl bisher in dem Mangel zureichender Unterrichtsräume entgegenstanden, sind im Laufe des Sommers wenigsstens einigermassen dadurch gehoben worden, dass durch einen kleinen Anbau zwei neue Schulzimmer für theoretischen Unterricht und Orchesterstunde, ausserdem ein Zimmer für Unterbringung der in der letzten Zeit durch Schenkungen und günstige Ankäufe bedeutend angewachsenen Bibliothek geschaffen worden sind. Die zu Anfang dieses Jahres in's Leben getretene Treff- und Chorgesangsstunde für Damen, welche nicht dem Konservatorium angehören und in den hiesigen Konzertchor einzutreten wünschen, sind mit dem besten Erfolg gekrönt worden. Wie sehr damit einem bestehenden Bedürfniss abgeholfen ist, zeigt sich an dem beständigen ausserordentlichen Zudrang hiesiger Damen zu diesen Kursen, welcher sogar mehr Unterrichtsstunden wöchentlich nöthig gemacht hat, als ursprünglich beabsichtigt waren. Von gleich günstigem Erfolg hat sich die Einrichtung der für Entrée zugänglichen, öffentlichen Musikabende der Schüler gezeigt, so dass man hoffen darf, dass der Zweck, aus dem Erlös derselben eine Freistelle zu stiften, kein unerreichter bleibt. Das Lehrerkollegium des Konservatoriums hat im vergangenen Jahre manche Auszeichnung erfahren, von denen ich Ihnen die Verleihung des würtembergischen Kronenordens und des damit verbundenen persönlichen Adels an den Director, Herrn Dr. Hiller, schon früher meldete. Ferner sind die Herren Konzertmeister v. Königslöw und Isidor Seiss durch Rescript des Kultusministers zu königlichen Professoren ernannt worden*), eine Ehrenbezeichnung, die als eine durch langjährige Arbeit — Herr v. Königslöw ist seit zwanzig, Herr Seiss seit sechzehn Jahren mit bestem Erfolge an der Schule thätig — wohlverdient zu bezeichnen ist. Endlich

*) Haben wir bereits gemeldet. E. B.

wurde Herr de Lange mit einer Einladung zu Orgelvorträgen im ersten Orgelkonzerte auf der Pariser Weltausstellung beehrt. Auch in dem verflossenen Jahre hat sich die rege Theilnahme, welche die Bürgerschaft unserer Stadt an der Weiterentwickelung des Konservatoriums nimmt, durch zahlreiche Geldbeiträge auf's Neue bewährt. — ll.

— Herr J. Kwast koncertirte in der letzten Zeit mit Erfolg in Aachen, Crefeld, Bremen und anderen Städten der Rheinprovinz.

Frankfurt a. M. Dem Vorstand und Lehrer an der Musikhalle, Herrn Heinrich Henkel, wurde von Sr. Hoheit dem Herzog von Coburg-Gotha die an grünsilbernem Bande zu tragende Verdienst-Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Hamburg. Wagner's „Siegfried" ging am hiesigen Stadttheater in Scene.

Hannover. Am 12. d. M. wurde zum ersten Male auf der hiesigen Königl. Bühne, wie überhaupt in Deutschland, die Oper: „Das Leben für den Zar", in 5 Akten von Glinka, Text von Baron Rosen, deutsch von Richard Pohl, aufgeführt. Dieselbe war vom Oberregisseur Herrn Müller in Scene gesetzt worden, die Leitung des Orchesters hatte Herr v. Bülow. Die Darstellung wurde leider durch eine plötzliche totale Heiserkeit des Herrn Bletzacher (Susannin) wesentlich beeinträchtigt, indem mehrere bedeutende Scenen im 3. und 4. Akte weggelassen werden mussten, wodurch der Gang der Handlung gestört wurde.

München. Se. Majestät der König hat auf Vorschlag des Kapitels dem Musikdirector Robert Franz in Halle, den Maximilianorden verliehen.

— Am 17., 19., 21. und 23. November wurde hier Wagner's Tetralogie: der Ring der Nibelungen aufgeführt.

Paris. Die Kammer hat folgende Unterstützungen bewilligt: für die Grosse Oper 800,000 Frcs.; das Théâtre-Français 240,000; die Komische Oper 360,000; das Théâtre-Lyrique 200,000; das Odeon-Theater 60,000; (Konzertwesen, Aufführung von Novitäten) 80,000; das Pariser Konservatorium 238,000; für die Musikschule in Toulouse 5300: für die Musikschulen in Lille, Dijon, Lyon, Nantes und Marseille je 4000 Frcs. Diese Subventionen, sowie eine Dotation für die Kasse der Grossen Oper und der Gehalt des Konservators an der Gr. Oper repräsentiren die anständige Summe von 2,028,500 Frcs.

Wien. Hofkapellmeister Proch ist im 70. Lebensjahre gestorben.

Bücher und Musikalien.

Carl Reinecke, op. 137, 24 kleine Studien für das Pianoforte, 3 Hefte. Leipzig bei Rob. Forberg.

Es würde wahrlich viel Kühnheit dazu gehören, behaupten zu wollen, dass die klavierspielende Jugend Mangel an passenden Studien litte. Vielleicht auf keinem Gebiete der musikalischen Literatur wachsen die Werke wie Pilze über Nacht so üppig empor, als gerade auf dem Felde der Klavierstudien. Wenn ich trotzdem die Reinecke'schen Etuden hiermit warm empfehle, so finde ich mich dazu durch den Umstand veranlasst, dass dieselben nicht allein dem rein Technischen in umfassendster Weise Rechnung tragen, sondern dass sie auch noch die sehr schätzbare Eigenschaft besitzen, den Spieler in hohem Grade durch hübsche melodische Erfindung sowie künstlerisch-formelle Abrundung der einzelnen Stücke zu fesseln. Jede einzelne Studie verfolgt die specielle Ausbildung irgend eines Zweiges der Klaviertechnik. In bunter Folge reihen sich da aneinander: Unter- und Uebersetzen in rechter und linker Hand, Akkordwechsel, Doppelschlag, Melodieführung und Begleitung in einer Hand, Tonleiterspiel, Pralltriller, Ablösen der Hände in rascher Bewegung, Melodie in der linken und Nachschlagen in der rechten Hand, Bindung von Doppelgriffen, Trillerübung etc. Sogar ein recht nett klingender Kanon in der Unterseptime befindet sich dabei und dient als Vorübung zum Spiel polyphoner Sachen. Die Widmung des Werkes an den Altmeister Theodor Kullak gereicht der Studiensammlung zum ganz besonderen Schmuck.

Adolf Jensen, op. 36. Deutsche Suite in H-moll, Hans von Bülow zugeeignet, Berlin bei M. Bahn Verlag.

Der äussere Zuschnitt dieser Suite ist der herkömmliche. Ihre einzelnen Bestandtheile sind: Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte und Gigue, lauter Musikstücke von nobler und brillanter Physiognomie, die sich daher auch vortrefflich zum Konzertvortrag eignen. Namentlich dürfte sich die Gavotte mit der in harmonischer Hinsicht sehr pikanten und reizvollen Musette (bei deren Erfindung dem Komponisten anscheinend die berühmte Bach'sche Gavotte in D-moll als Vorbild vorgeschwebt hat) viele Freunde erwerben.

Theodor Kullak, op. 126, Mazourka de Concert, Berlin bei M. Bahn, Verlag.

Je seltener der hochverehrte Nestor der Klavierlehrer uns in den letzten Jahren mit den freundlichen Schöpfungen seiner Muse beschenkt hat, um so mehr sind wir jedes Mal erfreut, wenn wir seinem klangvollen Namen unter der grossen Schaar der heutigen Komponisten begegnen. Seine oben erwähnte Konzert-Mazurka ist ein lebhaft-leidenschaftliches Salonstück voll Feuer und Jugendlichkeit, welches unter der Hand eines geschmackvollen Spielers eines glänzenden Erfolges beim Publikum sicher sein darf.

Der Rest meiner heutigen Besprechung ist einigen Klavierkompositionen aus dem Verlage von Carl Simon in Berlin gewidmet, welche die talentvollen Brüder **Philipp** und **Xaver Scharwenka** zu Verfassern haben. Die beiden Nocturno's op. 16 in Es-moll und E-dur von Philipp Scharwenka (dem Aelteren) zeigen durchweg die Hand eines geschmackvollen und feinfühligen Musikers. Namentlich in Beziehung auf gewählte Harmonie und prägnanten Rhythmus weiss der Autor meistens zu fesseln, wäh-

rend es ihm noch nicht recht gelingen will, das melodische Element von einer gewissen einengenden Fessel frei zu machen und im breiten, wogenden Strome dahin fliessen zu lassen.

Von dem jüngeren der Brüder, **Xaver Scharwenka**, liegt eine Menuett in B-dur, op. 18, vor, welche, für den Konzertvortrag berechnet, vermöge ihrer chevaleresken, pompösen Haltung wohl geeignet sein mag, eine brillante Wirkung hervorzubringen.

Die sechs Etüden und Präludien op. 27 desselben Autors verdanken ihre Entstehung offenbar dem Einflusse Schumann-Chopin'scher Vorbilder. Aus ihrer Zahl möchte ich namentlich das eigenartige Präludium No. 4 in Es-moll mit seinem charakteristischen Mittelsatz im $^5/_4$ Takt in Ges-dur, sowie die duftige Arpeggio-Etüde No 5 in Ges-dur besonders hervorheben, welche im Konzertsaal eine gute Wirkung erzielen werden.

Richard Schmidt.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Fr. Bendel's Idylle op. 71 No. 1. Wien, Haslinger.
= **Schulhoff**: Idylle op. 23, No. 1. Mainz, Schott.

Fr. Bendel: Wiegenlied. Breslau. Hainauer.
= **Field**: Nocturne No. 5.

In den Stücken von Bendel ist eine merkwürdige Uebereinstimmung mit denen auf gleicher Schwierigkeitsstufe stehenden von Schulhoff und Field in Bezug auf die Form und die Begleitungsfiguren beachtenswerth.

Paul Salis: Ernst und Scherz. 12 kleine Tonstücke. Feierabend, Glück auf, Schmeichelkätzchen, Auf der Eisbahn, Polonaise u. s. w. op. 2. Jede Nr. 50 Pf. Breslau, Hientzsch.
Als Anhang zu jeder Klavierschule zu benutzen.

Anzeigen.

Verlag von **C. F. Hientzsch** in **Breslau**, vorräthig in allen Buch- und Musikalien-Handlungen:

Kinder-Clavierschule von Eduard Rohde.

Op. 100. Sechste revidirte Auflage. Preis: brosch. 3 Mk., geb. 3½ Mk.

Es ist ein ebenso grosses Vergnügen, nach dieser Schule zu **unterrichten**, wie zu **lernen**. Während dem umsichtigen **Lehrer** durch die streng planmässige Stufenfolge seine Aufgabe erleichtert wird, nimmt die glückliche Wahl der Uebungs-Beispiele des **Schülers** Ohr und Herz gefangen, und so gelangt er spielend in den Besitz der solidesten Grundlage.

Eine ausführliche Anzeige, enthaltend **Plan** und **Inhalt**, sowie **128 Kritiken** von **bewährten Fachmännern, Musikdirektoren** etc. und fast **sämmtlichen musikalischen und pädagogischen Zeitschriften**, steht Interessenten auf Wunsch gratis und franco zu Diensten.

Bei der hervorragenden Bedeutung, welche unter den instructiven Clavier-Compositionen der Neuzeit von sehr scrupulösen Lehrern ganz besonders denen von Eduard Rohde eingeräumt wird und immer allgemeiner zur Geltung kommt, glaube ich einem Wunsche Vieler zu entsprechen durch nachstehendes in aufsteigender Schwierigkeit geordnete

Verzeichniss von

Eduard Rohde's Clavier-Compositionen:

Zu zwei Händen:

		M	Pf
Op. 32.	**Triolett.** Drei leichte Stücke	1.	25
Op. 107.	**Glockenblumen.** 24 melodische Clavierstücke für Anfänger. Heft 1. 2 à	2.	—
Op. 36.	**Fliegende Blätter.** 12 gefällige Tonstücke in leichter Spielart. Heft 1. 2 à	2.	—
Op. 61.	**Sechs Bagatellen**	2.	—
Op. 64.	**Sylphiden.** Melodiöse und leichte Tanzweisen	2	—
Op. 54.	**Volkslieblinge.** 12 Rondinos u. kleine Fantasieen über beliebte Volkslieder, im leichtesten Style ohne Octavenspannungen u. mit Fingersatz. Erste Sammlung. Heft 1. 2 à	2.	—
Op. 34.	**Quatre Rondeaux.**		
	No. 1. **Enjouement.** F-dur	0.	75
	No. 2. **En belle humeur.** G-dur	0.	75
	No. 3. **Caprice innocent.** C-dur	0.	75
	No. 4. **Souvenir de l'enfance.** D-dur	0.	75
Op. 53	**Drei Sonatinen.** No. 1. C-dur. — No. 2. F-dur. — No. 3. G-dur à	1.	—
Op. 55.	**Blätter und Blüthen.** 12 charakteristische Tonstücke. Heft 1	2.	—
—	— — Heft 2	2.	—
Op. 50.	**Tonbilder.** 6 Charakterstücke	3.	—
Op. 38.	**Leuchtkugeln.** Salonstück. F dur	1.	25
Op. 63.	**Volkslieblinge.** 12 Rondinos und kleine Fantasieen über beliebte Volkslieder. Zweite Sammlung. Heft 1. 2 à	2.	—
Op. 51.	**La gracieuse.** Valse fantastique. C-dur	1.	25
Op. 92.	**Volkslieblinge.** 12 Rondinos und kleine Fantasieen über beliebte Volkslieder. Dritte Sammlung. Heft 1. 2 à	2.	—
Op. 62.	**Bilder und Skizzen.** 6 Charakterstücke	3.	—
Op. 91.	**Drei Sonatinen.** No. 1. B-dur — No. 2. D-dur. — No. 3. A-dur à	1.	25
Op. 47.	**Mes désirs.** Elégie. A-moll	1.	25
Op. 42.	**Humboldt-Marsch.** C-dur	1.	—
Op. 37.	**Chant du berger.** Idylle. G-dur	1.	25
Op. 103.	**Volkslieblinge.** 12 Rondinos und kleine Fantasieen über beliebte Volkslieder. Vierte Sammlung. Heft 1. 2 à	2.	—
Op. 39.	**Drei Clavierstücke.**		
	No. 1. **Frühlings Ankunft.** Es-dur.	1.	—
	No. 2. **Liebesklage.** Es-dur	1.	—
	No. 3. **Idylle.** A-dur	1.	—
Op. 46.	**Mondnacht.** Clavierstück. C-dur	1.	25
Op. 45.	**Loin de toi! Romance élégiaque.** G-dur	1.	25
Op. 58.	**Stilles Glück.** Idylle. G-dur	1.	25
Op. 67.	**Chanson d'amour. Morceau de salon.** F-dur	1.	25
Op. 44.	**La précieuse.** Valse de salon. F-dur	1.	25
Op. 49.	**Harlequin.** Carneval-Scene. C-dur	1.	25
Op. 95.	**Dernier adieu.** Nocturne. E-dur	1.	25
Op. 97.	**Im Salon.** Vier Clavierstücke	2.	—
Op. 52.	**Guirlandes.** Etude de salon. C-dur	1.	25
Op. 65.	**Gondolière.** Morceau de salon As-dur	1.	25
Op. 66.	**La bien-aimée.** Valse brillante. A-dur	1.	25
Op. 68.	**La pluie d'or.** Polka de salon. Es-dur	1.	25
Op. 98.	**Fleurs de fantaisie.** Morceau de salon. D-dur	1.	25
Op. 90.	**La coquette.** Morceau de salon B-dur	1.	25
Op. 96.	**Stimmungsbilder.** Drei Clavierstücke	1.	75
Op. 56.	**Zwei Impromptus.**		
	No. 1. **Am Morgen.** D-dur.	1.	—
	No. 2. **Am Abend.** Des-dur	1.	—
Op. 48.	**Chanson de printemps.** F-dur	1.	25
Od. 105.	No. 1. **Romanze.** A-dur	1.	25
	No. 2. **Rhapsodie.** F-dur	1.	25
Op. 111.	**Elfenreigen.** Salonstück. F-dur	1.	25
Op. 116	**Ein Glückstraum.** Idylle. B-dur	1.	25
Op. 110.	**Polka-Impromptu.** D-dur	1.	50
Op. 104.	**Papillons.** Cinq Morceaux de salon. No. 1. F-dur. No. 2. B-dur. No. 3. G-dur. No. 4. C-dur. No. 5. G-dur à	0.	75

Zu vier Händen:

Die Geschwister.

Rondinos und kleine Fantasieen über beliebte Opern-Melodieen, Volksweisen und Lieder. Op. 106.

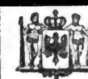
		M	Pf
No. 1.	**Donizetti,** Lucrezia Borgia	0.	75
No. 2.	**Volkslied:** Das Schiff streicht durch die Wellen	0.	75
No. 3.	**Mozart,** Figaro's Hochzeit	0.	75
No. 4.	**Volkslied:** Mich fliehen alle Freuden	0.	75
No. 5.	**Weber,** Freischütz	0.	75
No. 6.	**Schubert,** Am Meer	0.	75
No. 7.	**Esser,** Abschied	0.	75
No. 8.	**Flotow,** Al. Stradella	0.	75
No. 9.	**Volkslied:** Kein schön'rer Tod ist auf der Welt	0.	75
No. 10.	**Rossini,** Tell	0.	75
No. 11.	**Gordigiani,** Santa Lucia	0.	75
No. 12.	**Auber,** Stumme von Portici	0.	75
No. 13.	**Bellini,** Norma	0.	75
No. 14.	**Volkslied:** An d schönst. Frühlingsmorg.	0.	75
No. 15.	**Méhul,** Joseph	0.	75
No 16.	**Volkslied:** Du glaubst nicht, wie du lieblich bist	0.	75
No. 17.	**Mozart,** Don Juan	0.	75
No. 18.	**Volkslied:** Zu Mantua in Banden	0.	75
No. 19.	**Mendelssohn,** Es ist bestimmt in Gottes Rath	0.	75
No. 20.	**Verdi,** Rigoletto	0.	75
No. 21.	**Volkslied:** Ach, wie wär's möglich dann	0.	75
No 22.	**Mozart,** Zauberflöte	0.	75
No. 23.	**Volkslied:** Home, sweet home	0.	75
No. 24.	**Weber,** Preciosa	0.	75

Neue Clavier-Musik

im Verlage von

F. E. C. Leuckart in Leipzig.

	M
Berlioz, Hector, Op. 4. Episode de la Vie d'un Artiste. Grande Symphonie fantastique. Partition de Piano par *François Liszt.* Seconde Edition	8,00.
Eschmann, J. Carl, Op. 69. Miniaturbilder. Zehn Clavierstücke. In 3 Heften à	2,00.
—— Op. 70. Bilder aus der Jugendzeit. Zehn Clavierstücke. In 2 Heften . . . à	2,00.
—— Op. 73. Sonate in Emoll zum Gebrauch beim Unterricht, ohne grössere Spannungen	3,00.
Hiller, Ferd., Op. 144. Moderne Suite	4,00.
Hieraus einzeln:	
No. 1. Preludio	0,75.
„ 2. Alla Polacca	0,75.
„ 3. Intermezzo	1,00.
„ 4. Ballata	0,75.
„ 5. Alla Marcia	1,00.
„ 6. Alla Cosacca	1,25.
Kessler, J. C., Op. 61a. Feuillets d'Album	3,00.
—— Op. 61b. Trois Morceaux de Salon . .	1,50.
Lachner, Vinzenz, Op. 52.	
No. 1. Impromptu	1,50.
„ 2. Tarantella	1,50.
—— Op. 57. Praeludium und Toccata .	1,50.
—— Op. 63. Bunte Reihe. Clavierstücke. Heft 1.	3,00.
Lange, S. de, Märchenbilder. Clavierstücke. 2 Hefte . . . . à	3,00.
Mozart, W. A., Menuette übertragen von *Otto Dresel.*	
No. 1 aus der Symphonie No. 2 in Cmoll	1,00.
No. 2 aus der Symphonie No. 3 in Es .	1,00.
No. 3 aus der Symphonie No. 4 in C mit der Fuge	1,00.
Ries, Franz, Op. 26, No. 5. Introduction und Gavotte aus der 1. Violin-Suite, bearbeitet von *Ignaz Brüll*	1,00.
Roeder, Martin, Op. 7. Gavotte No. 1	1,50.
—— Op. 10, No. 1. Gavotte No. 2 . . .	1,20.
—— Op. 10, No 2. Bourrée	1,50.
Saran, A., Op. 5. Phantasie in Form einer Sonate	6,00.
—— Op. 6. Drei Clavierstücke . . .	2,50.
Hieraus einzeln:	
No. 1. Polonaise	0,80.
„ 2. Marsch	0,80.
„ 3. Walzer	1,00.
Stiehl, Heinrich, Op. 68. Fantasia quasi Sonata	1,20.
Wilm, Nicolai von, Op. 8. Schneeflocken. Sechs Clavierstücke. In 2 Heften à	1,50.
—— Op. 12. Zwölf kleine Tonstücke für Pianoforte. In 2 Heften . . . . . . à	1,50.
Krueger, Carl A., Volks-Clavierschule. Sechste Auflage. Geheftet . . .	3,00.
Vogel, Moritz, Praktischer Lehrgang für den Clavier-Unterricht. In 10 Abtheil. à	1,20.



Pianinos

Flügel und Harmonium empfiehlt in grösster Auswahl zu soliden Preisen 124

G. Bärensprung,

Hof-Pianofabrikant,

49. Alexandrinenstrasse 49.

In Separat-Ausgabe ist bei **C. F. Leede in Leipzig** erschienen:

Die musikalische Ornamentik.

Didaktisch-kritische Abhandlung

über das gesammte ältere wie neuere Verzierungswesen mit besonderer Berücksichtigung des Clavierspiels

von

Heinrich Germer.

Preis 1 Mk. netto.

Der Verfasser hat seiner Abhandlung vor Allem die lebendigen Musterbeispiele aus den classischen und neuen bedeutenden und massgebenden Tonwerken, dann Ph. Em. Bach's Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, L. Mozart's Violinschule, Hummel's Pianoforteschule, Fr. Kroll's und H. von Bülow's Bearbeitungen classischer Compositionen und andere ältere Lehrbücher mit strenger kritischer Sichtung zu Grunde gelegt; er hat eine wissenschaftlich gründliche, in übersichtlicher Form belehrende Arbeit gegeben, welche die wechselvolle Gestaltung der musikalischen Manieren und Verzierungen bis auf die neueste Zeit klar und richtig darlegt. Sie wird sich das sehr schätzenswerthe Verdienst erwerben, die in dieser Materie zum grossen Theil herrschenden unsichern und irrthümlichen Meinungen zu beseitigen und sei hiermit der Beachtung der Clavierspieler und der Clavierlehrer warm empfohlen.

[3] **C. Banck.**

☞ Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen. ☜

Dauernd werthvoll für Musik-Studirende und Freunde der edleren Musik-Richtung.

Meisterstücke

aus den Werken klassischer Komponisten für Pianoforte übertragen von

Edwin Schultz. Op. 58.

(Ausstattung mit ähnlichsten Portraits der Klassiker in Tondruck.)

Diese „vorzügliche Sammlung" hat in den Lehrerkreisen, Musikschulen und beim musikalischen Publikum die freundlichste Aufnahme gefunden und ist Jedem zu empfehlen, der klassische Musik treibt. à Nr. 1 M Ladenpreis.

1) Beethoven, „Polonaise" a. d. Serenade. Op. 8.
2) Haydn, „Adagio" in F aus Quart. Nr. 72.
3) — „Adagio cantabile" in A aus Quart. Nr. 35.
4) — „Menuett" in D-moll aus d. letzt. Quartett.
5) Weber, „Schäfers Klage" aus d. Trio Op. 63.
6) Pergelese, „Nina" Célèbre Siciliana.
7) Mozart, „Larghetto" a. d. Klarinetten-Quint.
8) Gluck, „Gavotte" aus Iphigenie in Aulis.
9) Schubert, „Menuett" aus Quart. Nr. 8.
10) — „Zwei Polonaisen" aus op. 61.
11) Händel, „Arie aus Herakles."
12) — „Aria alla Gavotta" aus Josua.
13) Boccherini, „Menuett" a. d. 11. Streich-Quint.
14) Bach, J. S., „Aria" aus der Orchester Suite.
15) — „Siciliano" aus der Flöten-Sonate Es-dur.
16) Haydn, „Célèbre Menuett" F-dur.

Von den besten Musiklehrern des In- und Auslandes sind diese „Meisterstücke" eingeführt, auch werden dieselben zur Ansicht versandt.

Alle 16 Nummern kosten nur 10 Mark auf einmal bezogen und werden **franco** dafür zugesandt, event. durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu diesem Preise besorgt 125

Verlag von **Carl Simon,**
Berlin W., 58 Friedrich-Strasse.

☞ Der heutigen Nummer liegt ein Prospekt und Inhaltsverzeichniss des von der Firma **P. J. Tonger in Köln** herausgegebenen Liederbuches **„Loreley"** bei, worauf wir unsere Leser aufmerksam machen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 2. **Berlin, 15. Januar 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die ersten Klavierstunden nach dem Prinzip der Anschauung.

Ein Wort zur Klavierunterrichtsreform.

Von **Adolph Schönheyde.***)

Die hauptsächlichste Forderung, die an jeden Elementarunterricht gestellt werden muss, ist die der Anschaulichkeit. — Die Anschaulichkeit ist die Seele des Unterrichts, das belebende und bildende Element desselben, durch welches der Schüler zu klaren Vorstellungen und richtigen Begriffen gelangt. — Da sich der anschauliche Unterricht vorwiegend mit konkreten Dingen beschäftigt und mit solchen, die in dem geistigen Gesichtskreise des Kindes liegen, so gewinnt derselbe an Wahrheit und Lebendigkeit, und durch vielseitiges Besprechen des Gegenstandes an Interesse und Gründlichkeit. Das Abstrakte jedoch lässt den Schüler kalt, macht ihn theilnahmlos am Unterricht, er hasst das Abstrakte — wie einer unserer tüchtigsten Schulmänner sagt — wie einen Leichnam.

Wenn aber der Klavierunterricht wie bisher in einer mehr abstrakten und mechanischen als anschaulichen Weise ertheilt wird, kann es uns Wunder nehmen, wenn dem sonst begabten Schüler die Lust am Lernen schon in den ersten Unterrichtsstunden benommen wird und die Erfolge weit hinter den Erwartungen zurückbleiben?

Wenn auch im Klavierunterricht von einer Anschaulichkeit im eigentlichen Sinne nicht die Rede sein kann, so kann doch der Lehrer dem Unterrichte anschauliche Momente genug abgewinnen und Aehnliches und Gleichartiges aufsuchen und das Abstrakte des Lehrstoffs durch Konkretes zur Anschauung bringen.

So vergleiche er die 5 Linien des Notensystems mit den 5 Fingern der Hand, die ganze und halbe Note mit einem ganzen oder halben Apfel. — 4 lange und 8 kurze in gleicher Zeit ausgeführte Schritte gleichen 4 Vierteln und 8 Achteln. Den Rhythmus der Triole lernt der Schüler kennen, wenn er den ersten von 3 Schritten markirt†)

das Sechszehntel, wenn er den ersten von 4 Schritten markirt

Zur Abwechselung können diese und ähnliche Versuche mit Händeklatschen angestellt werden. — Der Lehrer schlage mit den Händen Viertel, der Schüler gleichzeitig Achtel oder umgekehrt. Durch diese und ähnliche Vergleiche gewinnt der sonst so abstrakte Klavierunterricht an Anschaulichkeit.

Ferner gewinnt der Klavierunterricht an

†) Reicht zur Erkenntniss des Wesens der Triole nicht hin. Denn, wenn er den ersten von drei Schritten markirt, so kann dies nur 3 Achtel, 3 Viertel oder 3 Halbe darstellen. Siehe die Erklärung in Nr. 1 des vorigen Jahrganges. E. B.

*) Wir machen die geehrten Leser unseres Blattes auf diese neue, anschauliche Methode besonders aufmerksam und empfehlen ein genaues Studium derselben. E. B.

Anschaulichkeit, wenn der Lehrer den Grundsatz beobachtet: Vom Konkreten zum Abstrakten, von der Sache zum Zeichen. — So mache er den Schüler erst mit den Tasten, dann mit den Noten bekannt. — Die Note ist das Bild oder eine schriftliche Darstellung der Taste, das ganze Notensystem ein Bild des Tastensystems oder der Klaviatur. Dieses ist eine Thatsache, die wir nicht genug dem Schüler einprägen können. Hat das Kind eine genaue Kenntniss der Klaviatur erlangt, so wird es auch eine richtige Kenntniss der Noten erhalten. Es wird dann über die Bedeutung der Note im Klaren sein und einsehen, welhalb eine Note diesen und nicht jenen Notenplatz oder Notenraum einnehmen kann. — Mit dieser Bedingung ist aber eine zweite eng verbunden, nämlich die: Führe dem Schüler das Tasten- und Notensystem in seinem ganzen Umfange vor und nicht in Bruchstücken. Es liegt in der Natur des Menschen, alles in seinem ganzen Wesen zu erfassen und sich nicht mit Bruchstücken zu begnügen. — Würde man das eine oder das andere nur im Raume einer Oktave dem Schüler zeigen, so bliebe die Wissbegierde des Kindes unbefriedigt; das Kind würde den Lehrer mit Fragen nach den Namen der übrigen Tasten und Noten überstürmen. — Neuerdings lehrt man dem Schüler das Tastensystem, nicht aber das Notensystem in seiner Vollständigkeit. Der Grund davon liegt nicht fern. Während die Klaviatur durch die schwarzen Tasten der halben Töne Anhaltepunkte bietet, die das Erlernen der Tasten dem Schüler erleichtern, so fehlen ähnliche Merkmale im Notensystem. — Würden die schwarzen Tasten in Wegfall kommen, so bereitete das Erlernen der Tasten dem Schüler gleiche, wenn nicht grössere Schwierigkeit als das Erlernen der Noten. — So lehrte man im ersten Klavierunterrichte dem Schüler die sämmtlichen Tasten, die Noten aber nur im Oktavenraume, und erweiterte allmählich die Kenntniss derselben. — Dieses Verfahren muss als unpädagogisch verworfen werden, indem die Prinzipien der Anschauung es fordern, dass beide zu gleicher Zeit und in gleichem Umfange gelehrt werden. — Man wird hier nun die Einwendung machen, dass dieses zu schwierig für den Schüler sei. Keineswegs, wenn wir eine andere Forderung des anschaulichen Unterrichts erfüllen. Wie der anschauliche Unterricht darauf gerichtet sein muss, den Schüler einen Totaleindruck gewinnen zu lassen, so muss er in zweiter Linie darauf gerichtet sein, durch Gruppirung des Gleichartigen (Gleichnamigen) die Anschauung zu erleichtern. Bis jetzt beobachtete man das Gruppiren des Gleichartigen (Gleichnamigen) bei dem Einüben der Tastennamen. Der Name einer Taste wurde gegeben, und nach ihrer Lage alle gleichnamigen Tasten in den Oktaven aufgesucht, und in kurzer Zeit hatte der Schüler alle Tasten gelernt. — Weshalb er aber nicht in gleicher Zeit die sämmtlichen Noten erlernte, liegt nun darin, dass ähnliche Anhaltepunkte im Notensystem fehlen. — Nun liegt aber die Frage nahe: Können die Noten nicht auf ähnliche Weise wie die Tasten gelehrt werden? Kann man nicht auch Anhaltepunkte im Notensystem schaffen und dem Kinde das Erlernen der Noten erleichtern, wenigstens für das erste Jahr, bis es durch die Gewöhnung im Stande ist, dieselben zu entbehren? In den folgenden Zeilen will ich versuchen, das Notensystem nach diesen Gesichtspunkten darzustellen und zu behandeln.

Die 7 primären Linien des Notensystems.

Die Klaviatur besteht bekanntlich aus den 7 Grundtönen c, d, e, f, g, a, h. Da aber die Tasten — wie bereits erwähnt wurde — durch die Noten zur schriftlichen Darstellung gelangen, so müssen diese 7 Grundtöne auch als 7 Grundlinien (primäre Linien) sich im Notensystem vorfinden und das ganze Notensystem muss auf 7 Grundlinien (primäre Linien) zurückzuführen sein. In der That ist dieses der Fall. — Um Klarheit in dieser Sache zu erhalten, denke man sich die Hülfslinien, die wir ausserhalb der 5 Hauptlinien anwenden, als eine Fortsetzung dieser.

Nun veranschauliche man sich, dass jede Note (im Violin- und Bassschlüssel etc.) in der 7. Linie nach oben und unten wiederkehrt. Z. B.



Diese 7 Linien, die sich von dem c, e, g etc. in der 1 gestrichenen bis zu dem c, e, g etc. in der 3 gestrichenen Oktave befinden, werden primäre Linien genannt. — Dieselben haben die Eigenthümlichkeit, dass sie nach der 7. Linie wieder auftreten. Hiermit hätten wir den Schlüssel gefunden, um das ganze Notensystem auf 7 Linien zurückzuführen.

Da es aber nun von Wichtigkeit ist, dass der Schüler sofort klar erkenne, in welcher Linie oder zwischen welchen Linien der Notenkopf sich befindet, so geben wir der einen oder der andern Linie ein Merkmal, ähnlich, wie es uns die Klaviatur bietet.

Die Merkmale der 7 primären Linien.

Um die 7 primären Linien dem Schüler zur Anschauung zu bringen, bediene man sich der Hand und vergleiche die 5 Notenlinien mit den 5 Fingern der Hand.

Die obere (5.) Linie heisst die Daumenlinie und erhält als solche eine stärker gezeichnete Linie.

Die nächste (4.) Linie nennen wir die

Zeigefingerlinie, und erhält eine aus Punkten bestehende Linie.

Die 3. Linie oder die Mittelfingerlinie erhält kein wesentliches Merkmal, da sie sich zwischen der Gold- oder Ringfingerlinie vorfindet, die in einer wellenförmigen oder geringelten Linie besteht.

Aus demselben Grunde erhält die Kleinefingerlinie, die unterste Linie, auch kein Merkmal.

Ausser diesen 5 primären Linien bleiben uns noch 2 derselben, die Hochlinie und die Grundlinie, die natürlich Hilfslinien sind. — Die Hochlinie hat ihren Platz über der Daumenlinie und wird an der Hand des Schülers am besten dargestellt, indem man einen Stift über den Daumen hält. Ebenso stelle man die Grundlinie dar, indem man den Stift unter den kleinen Finger hält. — Die Grundlinie erhält als Merkmal eine feingezeichnete Doppellinie.

Das Notengebäude würde sich nun auf folgende Weise gestalten:

Kleinefingerlinie
Grundlinie 8
Hochlinie 7
Daumenlinie 6
Zeigefingerlinie 5
Mittelfingerlinie 4
Ringfingerlinie 3
Kleinefingerlinie 2
Grundlinie 1
Hochlinie
Daumenlinie

Natürlicherweise beginnt über der Hochlinie die Grundlinie wieder, wie auch unter der Grundlinie die Hochlinie wieder auftritt.

(Fortsetzung folgt.)

Harter und weicher Anschlag.

Es wird sehr oft über harten Anschlag der meisten Klavierspieler geklagt und zwar — leider! — mit vollem Rechte.

Doch ist meines Erachtens die Abhülfe gar nicht schwer, so dass auch bei weniger Begabten, wenn es sich der Lehrer überhaupt nur recht angelegen sein lässt, ein gewisser Erfolg sicher ist.

Für den gewöhnlichen Passagenanschlag, mit dem ganzen Finger, gilt bekanntlich die Regel, dass die Kraft zur Erzeugung des Tones, bei ganz ruhiger Hand, nur im Fingergelenk entwickelt wird und dass in allen andern Gliedern, namentlich im Arm und Handgelenk, nirgends die geringste Anspannung bemerkbar werden darf. Ueber diesen Punkt hinaus soll der Anschlag also niemals forcirt werden, vielmehr muss man geduldig abwarten, dass die Kraft sich in naturgemässer Entwicklung allmälig steigere.

Ob jenes aber der Fall ist, lässt sich dadurch prüfen, dass der Lehrer, zunächst bei einfachen Figuren ohne Untersatz, plötzlich auf Kommando im Spiel aufhören lässt. Zeigt sich dann eine Veränderung in der Haltung des Handgelenkes (es dürfte sich meistens senken), so war Anspannung vorhanden, und der Schüler wird sich, durch eine solche Kontrole unterstüzt, viel eher und besser das nothwendige lockere Handgefühl aneignen, als wenn man ihm nur immer wieder vorsagt, er müsse weich spielen.*)

Zur Kur kann man auch zeitweise den Vorderarm und durch ihn das Handgelenk ein wenig tiefer halten lassen, was die Kraftentwicklung beinahe von selbst auf den richtigen Punkt leitet.

Noch viel häufiger aber ist der harte Anschlag der Akkorde mf. f und ff, selbst bei sonst gut gebildeten Spielern, und es bleibt mir unbegreiflich, dass in den Schulen, grossen wie kleinen, so selten die Rede davon ist.

Als Ursache des Fehlers zeigt sich hier dem aufmerksamen Beobachter schnell, dass der Vorderarm als eine starre Masse gehoben wird und ebenso steif niederfällt, was natürlich eine trockne, harte Tonangebung zur Folge haben muss.

Dagegen lasse man die Handdecke eine mehr horizontale bleiben, während der Unterarm (der bei kräftigen Akkorden doch einmal immer mitwirken wird) sich so viel als nöthig hebt, so dass die gerade Linie, welche vom Ellbogen bis zum zweiten Fingergliede geht, sich am Handgelenk ein wenig umbricht und Hand mit Unterarm einen stumpfen Winkel bilden.

Fällt dann der Arm zum Anschlage nieder, so wird bei geschmeidigem Nachgeben die rohe Kraft des Stosses durch die feineren

*) Bei dem sogenannten forcirten Anschlag spannen sich die Muskeln unterhalb der Handgelenkdecke in der Pulsgegend und fühlen sich hart und gespannt an, während sie bei lockerem Anschlag weich und lose bleiben. Der Lehrer mache den Schüler darauf aufmerksam, spiele mit forcirtem und losem Anschlag, lasse den Zeigefinger des Schülers auf die bezeichnete Stelle des Handgelenks legen und er wird den Unterschied schon herausfinden und auch beim eigenen Spiel bald zum Bewusstsein des lockeren Handgefühls gelangen. E. B.

Gelenke zur Weichheit und Fülle fortgeleitet, und äusserlich gleicht sich von dem Augenblicke an, wo die Fingerspitzen die Tasten berühren, der stumpfe Winkel allmälig wieder aus, stellt sich die ursprüngliche gerade Linie wieder her.

Mit dem Falle verbindet sich ein Druck, welcher dem Akkorde unter Umständen eine singende Klangfarbe geben kann, und das richtige Mass der Bewegung, des Nachgebens und des Widerstandes wird sich nach kurzer Zeit ohne sonderliche Mühe herausfinden lassen.*)

Wenn der Turner, der Tänzer bei kräftigen Sprüngen auf den ganzen Fuss oder auf die Ferse fallen wollte, statt auf die Zehenspitze, er würde argen Schaden leiden.

Beim harten Anschlage des Klavierspielers wird meistens nur der Gehörsinn betroffen, und der lässt sich leider oft unglaublich viel zumuthen.

Er möge sich also jene zum Muster nehmen und lernen, wie Kraft und Weichheit zu vereinigen sind.

*) Auch auf eine andere Art lässt sich der Akkord- und Oktavenanschlag veredeln, indem man nämlich die Finger bei normaler Armhaltung in unmittelbarer Nähe der Tasten herunterdrückt und dann die Hand emporschnellen lässt. E. B.

Ueberhaupt könnte das Handgelenk, selbstständig oder vermittelnd, eine viel grössere Rolle spielen, als ihm gewöhnlich zugetheilt wird. Um nur Eines zu erwähnen, bitte ich, eine jener unzähligen Stellen aus klassischen Kompositionen, die aus einer einfachen Akkord-Begleitung der Linken zu perlenden Läufen der Rechten bestehen, auf zweierlei Weisen zu spielen:

Erstens, indem beide Hände gleiche horizontale Haltung beobachten, wie es fast stets geschieht, und

Zweitens, indem das Handgelenk der Linken sich senkt, fast unter die Tastatur, und die Finger stete Fühlung mit den Tasten behalten, während das Handgelenk der Rechten etwas hoch gehalten wird und jeder Ton der Läufe deutlich (brillant) erklingt.

Den frappanten Unterschied in der Klangwirkung wird man selbst auf mittelmässigen Instrumenten unschwer heraushören. Dass der normale Fingeranschlag ganz gesichert sein muss, ehe solche Modifikationen studirt werden, versteht sich von selbst, ebenso, dass die richtige Wahl der Stücke (nicht zu schwer und handlich, klaviergemäss) den schönen Anschlag überhaupt befördert.

W. Gibelius.

Die Sonntagsklasse in der Neuen Akademie der Tonkunst.

Von **Erwin Leyden.**

Es ist Sonntags Vormittag. Dem grossen Hause No. 94 in der Friedrichstrasse strömen junge Damen mit Notenmappen, jugendliche Musiker mit Instrumenten zu. Die Kondukteure der dort vorüberfahrenden Omnibusse halten schon ohne direkte Aufforderung der darin Sitzenden an und helfen ihnen, die Wagen rasch zu verlassen. Jetzt ist es ½12 Uhr, und in fliegender Hast stürzen noch einige Nachzügler die Treppe hinauf. Der grosse Saal der „Neuen Akademie der Tonkunst“ ist bereits überfüllt. Die Glücklichen, die eine Stunde vorher gekommen sind, haben auf den die Hälfte des Saales füllenden langen Stuhlreihen Platz genommen. Sie sitzen nun verhältnissmässig bequem, gewöhnlich drei auf zwei Stühlen. Hinter den noch sehr jugendlichen Orchestermitgliedern, welchen der übrige Raum bestimmt ist, lugen dichtgedrängt Mädchenköpfe aus dem weitgeöffneten Nebenzimmer heraus. Selbst zwischen die in der Mitte des Saales stehenden beiden Flügel haben sich noch Zuhörer geklemmt, und im Entrée ist es gar sehr lebendig. Beneidenswerth, wer da noch zu guterletzt einen Stuhl erhaschen und auf demselben stehend durch die breiten Flügelthüren einen Einblick über die Köpfe der Drinsitzenden hinweg erlangen kann.

Ueberall schwirrt es und summt es. Stimmen von Instrumenten, einzelne Geigenpassagen, Flötenläufe und ein Durcheinander von den Hunderten von Mädchenstimmen in den verschiedensten Idiomen. Neben jungen Damen aus allen Theilen Deutschlands erblickt man blonde Norwegerinnen, dunkeläugige Rumänierinnen, schlanke Engländerinnen und anmuthige Russinnen. Nur mit Mühe kann sich der vor dem zweiten Klavier stehende Orchesterdirigent verständlich machen und seine Anordnungen treffen.

„Was kommt heut dran?“ fragen die ihre Sachen ablegenden Nachzügler, und selbst die in der Garderobe beschäftigten Dienerinnen vermögen Auskunft zu ertheilen; denn hier ist alles mit Musik durchsetzt. „Es-dur Konzert von Beethoven; Op. 79 von Weber; A-dur-Konzert von Mozart.“ — Plötzlich geht ein Flüstern durch das Gewirr von Stimmen: „Der Professor!“ — und wie mit einem Zauberschlage ist Alles ruhig und geordnet.

Und nun tritt er herein, der berühmte Musikpädagoge, der Gründer und Leiter der grossen Anstalt: Dr. Theodor Kullak. Er nimmt neben dem ersten Klavier Platz und die Orchesterstunde beginnt. Ein Uneingeweihter könnte meinen, dass die das Es-dur-Konzert von Beethoven mit Gewandheit und Präzision ausführende junge Pianistin sich zu einem öffentlichen Auftreten vorbereite. Aber nein! Es ist dies nur eine von den vielen vorgeschritteneren Schülerinnen der Anstalt, von denen je vier bis fünf sich alle 14 Tage am Sonntag im Spiel mit Orchester üben. Jetzt erhebt sie sich, um wieder einer anderen Platz zu machen, und das aus Musikstudirenden des Konser-

vatoriums zusammengesetzte Auditorium kargt nicht mit seinem Beifall.

Glücklich aber Diejenige, der gar ein anerkennendes Wort des schwer zu befriedigenden Professors zu Theil ward. Man gratulirt ihr laut, beneidet sie im Stillen, und das Zauberwort des Meisters wird von Mund zu Mund kolportirt. Stehen auch nicht alle Spielenden auf gleicher Höhe der Virtuosität, bekundet auch die Eine oder die Andere mehr oder minder Talent — wie das ja bei der grossen Menge der ohne Wahl aufgenommenen Zöglinge nicht anders möglich — so ist doch bei Allen die musterhafte Schule unverkennbar. Wir hörten dort verschiedentlich Konzerte von Beethoven und Chopin in trefflicher Ausführung, der unzähligen Fälle gar nicht zu gedenken, in denen Hummel'sche, Weber'sche und Mendelssohn'sche zum Vortrag kamen.

Hier haben Erika Lie, Alma Holländer, Johanna Wenzel, Neitzel ihre ersten Sporen verdient, ebenso wie Moszkowski, Scharwenka und der jetzt so bewunderte Grünfeld, von dem Kullak selbst sagt, dass er der bedeutendste Improvisator und Oktavenspieler der Jetztzeit sei. Einen hat der Meister dabei freilich vergessen, sich selbst. Denn, wer nur einmal seine Oktavenetüden von ihm gehört, wird wissen, dass ein Poignet, wie das seine, wohl der Neid aller Pianisten sein dürfte. Allgemein anerkannt ist die Eleganz und unfehlbare Sicherheit seines Spieles, in dem sich geistvolle Auffassung mit Wärme der Empfindung paart, und völlig ungerechtfertigt erscheint uns der Vorwurf, dem wir schon so oft begegnet, als ob in seiner Akademie der technischen Ausbildung auf Kosten tieferen musikalischen Verständnisses zu viel Raum gegeben würde.

Wir haben in den verschiedensten Klassen dem Unterrichte beigewohnt und wissen, dass, sobald das Technische eines Stückes überwunden ist, der Schüler auf das Eingehendste mit dem Geist desselben vertraut gemacht wird. Nur durch vollständige Beherrschung des Mechanismus gelangt man zu derjenigen Freiheit, die nothwendig ist, um der Empfindung angemessenen Ausdruck geben zu können. Warmes Empfinden selbst aber lässt sich nicht einimpfen. Da hängt Alles von der subjektiven Veranlagung des Einzelnen ab. Es giebt viele tüchtige Klavierlehrer, wenige von solch pädagogischer Kraft wie Kullak. Kullak hat Schule gemacht. Es ist Mode geworden, dass die ausgebildeten Eleven aller Musikinstitute for the finishing touch zu Altmeister Liszt gehen. Empfängt auch der geistreiche Abbé alle mit gleicher Liebenswürdigkeit, so hat er doch geäussert: „Ce sont les élèves de l'école Kullak, que je préfère!"

„Noch einmal von der Reinecke'schen Kadenz an! —," ruft jetzt der Dirigent, Herr Franz Kullak, mit so entschiedener Stimme, dass wir gezwungen sind, unsere Aufmerksamkeit dem Mozart'schen Konzerte, das da eine kaum 13jährige Russin ausführt, wieder zuzuwenden. Mit ruhiger Sicherheit, unbeirrt durch die gleichmässigen Taktschläge, die der Professor mit seinem langen Bismarckstifte auf dem Klaviere angiebt, bringt sie es zu Ende — und da schlägt es auch schon ein Uhr. Der Meister erhebt sich, grüsst mit einem leichten Kopfnicken die Versammlung und verschwindet in sein Zimmer. Alle Zungen sind plötzlich wieder gelöst. Es geht womöglich noch bunter, als am Anfange her. Die Musiker packen die Instrumente zusammen. Die Pianistinnen suchen ihre Orchesterstimmen wieder zu erlangen. Zuweilen ist auch die liebenswürdige Gattin Kullaks noch anwesend und hat dann für jeden ein freundliches, aufmunterndes und anerkennendes Wort. Nun stieben nach rechts und links Zuhörer hochgerötheten Antlitzes auseinander, um sich nach 14 Tagen mit gleicher Freudigkeit wieder einzufinden, und in wenigen Minuten liegen die eben noch so belebten Räume öde und leer.

Deutsches Montagsbl.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 11. Januar 1879.

Am 28. Dezember war der Saal der Singakademie bis auf den letzten Platz gefüllt. Herr und Frau Professor **Joachim** gaben ein Konzert. Die Leistungen der Genannten sind schon so oft charakterisirt worden, sie sind dem grossen Publikum ihrem Wesen und ihrer hohen Vollendung nach so bekannt, dass es genügt zu sagen, er spielte und sie sang. Wie es geschah, weiss Jeder und Jede. Nicht so oft wie mit dem reproduzirenden haben wir uns mit dem produzirenden Künstler Joachim zu beschäftigen gehabt. Wir hörten heut eine dem Andenken H. v. Kleist's gewidmete Ouvertüre, ein charakteristisches Tongemälde, etwas düster in der Färbung, doch voll Kraft, Fülle, Feuer und nobler, musterhaft durchgearbeiteter Ideen, das einen mächtigen Eindruck hinterliess. Neu für uns war auch eine Rhapsodie für Alt und Männerchor mit Orchester von Brahms, ein düsteres Stimmungsbild, in welchem wir aber einen rechten Plan und inneren Zusammenhang nicht zu entdecken vermochten. Es liegt dies wohl an der Form des Gedichts, (aus Goethe's Harzreise im Winter) das Bruchstücke aneinander reiht, die zu vollem Verständnisse eines verbindenden Kommentares bedürfen, wie wir das aus Kannegiesser's, von Goethe gebilligter, Auslegung des Gedichtes ersehen. Da die Musik aber den zum Verständniss nöthigen Kommentar nicht zu geben vermag, so bleibt die Komposition ohne logische Verbindung, die auch eine Rhapsodie in gewissem Sinne nicht entbehren darf. Zudem ist das Altsolo so schwer zu singen, dass selbst eine Amalie Joachim dasselbe nicht ganz untadelig auszuführen vermochte. Von der Sängerin hörten wir ausserdem noch Beethoven's Ah perfido und von ihrem Gatten desselben Komponisten Violin-Konzert und das eigne Konzert in ungarischer Weise. Die Ausführung der Ouvertüre und der Begleitung seitens der aus Schülern der Hochschule wie aus Mitgliedern der Königl. Kapelle gebildeten Orchesters war eine vollendete, seltenen Kunstgenuss gewährende.

Ueber Fräulein **Charlotte v. Jagwitz,** eine Schülerin Kullaks, welche am 5. Januar eine Wohlthätigkeits-Matinée im Saale des Königl. Opernhauses veranstaltet hatte, haben wir in erster Reihe als von einer sehr musikalischen Pianistin zu berichten, deren edler, gesangvoller Ton, deren empfindungsvoller Vortrag sie besonders zur Wiedergabe Chopinscher Werke berufen erscheinen lässt. Dass bei einer Spielerin, welcher ein Kullak in die Oeffentlichkeit zu treten gestattet, die Technik vortrefflich gebildet ist, muss als selbstverständlich betrachtet werden. In dem Vortrag der Chopin'schen Ballade hatte die Künstlerin mit einer bei einem ersten Auftreten wohl verzeihlichen Befangenheit zu kämpfen, vorzüglich gelang ihr aber ihres Lehrers poetische, klangvolle und fein gestaltete Frühlingsfantasie. Das Konzert erfreute sich der Mitwirkung des Hofopernsängers Herrn Ernst, der Hofopernsängerin Frl. Brandt, des Hofschauspielers Herrn Kahle und des Kammermusikers Herrn Waldemar Meyer.

Herrn **Sarasate's** Konzert am 6. Januar war von einem zahlreichen und gewählten Publikum besucht. Es ist eigenthümlich, dass uns in letzter Zeit grade fremde Länder die bedeutendsten Geiger gesendet, so Brasilien den kleinen Dengremont und Spanien Herrn Sarasate. Der Letzgenannte vereinigt mit dem höchsten Grade technischer Vollendung, mit seltener Weichheit und Süsse des Tones, südliche Gluth und Leidenschaft, die ihn allerdings zuweilen veranlasst, die Grenze des vorgeschriebenen Tempo zu überschreiten. Als Milderungsgrund mag es gelten, dass sein Ton im schnellsten Tempo selbst rein und edel bleibt. Trotz der Weichheit des Tones, trotz der Gluth und des Feuers vermissen wir an seinem Spiele namentlich in Sätzen wie der Mittelsatz des Mendelssohnschen Konzerts, und die poetische, tief empfundene Romanze von Max Bruch, jene Wärme und Innerlichkeit, mit der deutsche Geiger, ein Joachim z. B., solche Stücke vorzutragen pflegen. Ganz seiner Individualität entsprechend waren Introduktion und Rondo von C. St.-Saëns und die spanischen Tänze Heft II. — (die von ihm früher gespielten aus dem Heft I., gefielen uns besser) — welche er demzufolge unübertrefflich vortrug. Was er da in Bezug auf staccato, Doppelgriffe, Flageolettöne und die mit springendem Bogen zu spielenden Stellen leistete, war staunenerregend. Die Sängerin Fräulein Hohenschild welche in diesem Konzerte mitwirkte, behauptete sich neben Sarasate nicht nur mit Ehren, sie übertraf ihn sogar in Bezug auf die Wärme des Vortrages. Herr Max Bruch, welcher die Orchesterleitung übernommen hatte, zeigte sich als gewandter, äusserst umsichtiger Dirigent.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herrn Ferdinand v. Hiller ist von den Herzögen von Coburg und Meiningen das Ritterkreuz I. Klasse des Sächsisch-Ernestinischen Hausordens verliehen worden.

— Der König von Bayern hat Frau Clara Schumann durch Verleihung der Ludwigs-Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.

— Der Hofpianist Tietz zu Gotha hat vom Herzog von Coburg-Gotha die Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

— Im Verlage von P. Pabst in Leipzig erschien soeben ein vollständiges Verzeichniss aller im Druck erschienenen Kompositionen von Johannes Brahms, mit Angabe der Arrangements, Preise nnd Verlags-Firmen.

— Die Verlagshandlung von Tonger in Cöln schreibt einen Preis von 1000 Mark für eine Violinschule aus, welche allen Anforderungen beim Violin-Unterricht in den Lehrer-Seminarien und Präparanden-Anstalten entspreche. Das Werk kann 2 bis 5 Hefte à 6—8 Bogen enthalten. Das Manuscript ist bis 1. Juli 1879 einzuliefern. Näheres enthält der von der Verlagshandlung ausgegebene Prospekt.

— Das Pädagogium der Musik unter der Direktion von Wilh. Handwerg hat das Weihnachtsfest in recht sinniger Weise gefeiert. Nachdem schon vorher zum Besten armer Kinder ein Konzert veranstaltet worden war, fand am 22. Dezember ein „Konkurrenzspielen" der Schüler statt, bei welcher derjenige eine Prämie erhielt, welcher 3 Stücke auswendig zu spielen vermochte. Von 110 Schülern hatten sich 40 gemeldet, 13 traten aus begreiflicher Angst vor dem anwesenden Publikum zurück, 27 bestanden dagegen recht gut und wurden durch Lob und ein nützliches Noten- und Büchergeschenk ausgezeichnet.

— Der im Klavierlehrer, Jahrgang 1878, Nr. 21—24 abgedruckte und mit so grossem Beifall aufgenommene Aufsatz des Herrrn Professor Ehrlich: „Wie übt man am Klavier?" ist kürzlich in Buchform im Verlage von M. Bahn, Ritterstr. 79, zum Preise von 1 Mark 50 Pfg. erschienen. Wir sind durch die liebenswürdige Bereitwilligkeit des Herrn Autors und Verlegers in den Stand gesetzt worden, denselben noch vor dem Erscheinen im Buchhandel unseren Lesern mitzutheilen.

— Dr. Wilh. Rust, Organist an St. Thomas in Leipzig und Professor am dortigen Konservatorium, hat in Anerkennung seiner Verdienste um die Herausgabe der Werke J. S. Bach's, aus der Beethovenstiftung des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins ein Ehrenhonorar von Mk. 1000 erhalten. Der Vorschlag war, wie wir hören, von Liszt ausgegangen.

— Ueber einen bisher noch wenig bekannten Komponisten, Anton Dvorak macht Louis Ehlert in der „Nationalztg." folgende interessante Mittheilungen: Wer dreissig Jahre und darüber die Entwickelung zeitgenössischer Musik verfolgt hat, dem stellt sich ein eigenthümlich wehmüthiges Gefühl mit den Jahren immer stärker ein, das Gefühl nämlich, wie ausserordentlich selten ein frisches und ganzes Talent ist. Man hat so viel mit Viertel- und

Achtelbegabungen zu thun, dass man zuletzt das Vertrauen zu jeder neuen Bekanntschaft verliert. Missmuthig vergraben unter einem Haufen von Novitäten sass ich eines Tages, schon rangen Auge und Seele mit jener Müdigkeit, welche inhaltslose und gleichgültige Musik so leicht erzeugt, als zwei Werke von einem unbekannten Komponisten meine ganze Aufmerksamkeit erregten: „Slawische Tänze“ für Klavier zu vier Händen, und „Klänge aus Mähren“, dreizehn Duette für Sopran und Alt von Anton Dvorak (sprich Dvortschak). Der Komponist ist Böhme, lebt in Prag und war vor einigen Jahren noch erster Bratschist an der dortigen Oper. Er hat wenig oder nichts publizirt, soll aber viel liegen haben, darunter Quartette und Sinfonien. Das ist Alles, was ich vorläufig über ihn erfahren konnte. Um mit der Sprache gleich herauszurücken: hier ist endlich einmal wieder ein ganzes, und zwar ein ganz natürliches Talent. Ich halte die „Slawischen Tänze‘, für ein Werk, das ebenso die Runde durch die Welt machen wird, wie die ungarischen Tänze von Brahms. Von einer Nachahmung ist nicht die Rede, sie sind nicht im geringsten Brahmsisch. Eine himmlische Natürlichkeit fluthet durch diese Musik, daher sie ganz populär ist. Keine Spur von Ergrübeltem und Gemachtem in ihr. Die Partitur dazu könnte man gleich niederschreiben, so wirkungsvoll und farbig ist alles gesetzt. Was und wie viel von böhmischer Nationalmusik darin aufgenommen und verarbeitet ist, weiss ich nicht; das ist ja auch gleichgültig. Wer fragt bei Shakespeare's Dramen, welche altitalienische Novelle, wer bei Schubert's Divertissement à l'hongroise, welche magyarische Weise darin steckt. Wir haben es hier mit vollendet künstlerischen Arbeiten, nicht mit einem Pasticcio zu thun, das aus nationalen Anklängen zufällig zusammengeronnen ist. Wie immer bei grösser angelegten Talenten, hat der Humor in Dvorak's Musik seinen Löwenantheil. Er schreibt so lustige und originelle Bässe, dass einem ordentlichen Musiker das Herz im Leibe lacht. Die Duette zu sehr hübschen mährischen Volksliedern sind ebenfalls von erquicklicher Frische. Mir war bei ihrem Lesen zu Muthe, als würfen sich schöne Mädchen mit Blüthenzweigen, an denen noch der Thau blinkt.

Ich sage nicht, dass wir es hier schon mit einem Stück Genie zu thun haben, dazu müssen weitere Werke abgewartet werden, jedenfalls aber mit etwas sehr Erfreulichem. Und das thut uns recht noth. Die Männer, welche uns in der Musik gegenwärtig am meisten interessiren, sind so furchtbar ernst. Wir müssen sie studiren, und nachdem wir sie studirt haben, einen Revolver kaufen, um unsere Meinung über sie zu vertheidigen. Ich denke es mir wonnig, wenn wieder einmal ein Musiker käme, über den man sich eben so wenig zu streiten brauchte wie über den Frühling.

Wer auf einer vielbelebten Strasse etwas Werthvolles findet, hat die Pflicht, seinen Fund zu melden. Aus diesem Gesichtspunkte möchte ich diese kleine Notiz betrachtet wissen und noch aus einem anderen. Wer da weiss, wie schwer es ist, die Aufmerksamkeit des Publikums auf einen Künstler zu lenken, der noch keinen Namen hat, der soll, was in seinen Kräften steht, diese Aufmerksamkeit erregen. So widerwärtig Reklame, so vollberechtigt ist der Versuch, dem wirklichen Talent die dunkle Zeit der Ruhmlosigkeit abzukürzen.

— Vor Kurzem feierte die rühmlichst bekannte Hof-Pianoforte-Fabrik von W. Biese das Fest der Fertigstellung des zehntausendsten Instrumentes. In dem Hauptsaal des Magazins, dessen Wände die Bilder des Kaisers, der Königin Luise, des Kronprinzen und des Prinzen Friedrich Karl trugen, stand das Jubel-Instrument, ein hohes kreuzsaitiges Polysander-Pianino, in einem Hain exotischer Pflanzen und hoher Topfgewächse. Unter den Klängen eines Chorals, ausgeführt von Hautboisten des Garde-Füsilier-Regiments, wurde der Jubilar, der königliche Kommissionsrath Biese, mit seiner Gattin in den Festsaal geführt, wo bereits eine grosse Zahl von Gratulanten und das Beamten- und Arbeitspersonal versammelt waren. Der Gesang der beiden ersten Verse eines zu diesem Feste gedichteten Liedes leitete die Feier im Saale ein; hierauf hielt der Werkführer der Fabrik eine sinnige Ansprache an den Chef des Hauses und übergab den Text dieser Festrede in künstlerischer Ausführung Namens des Personals dem Jubilar. Nach einem weiteren Verse feierte Hr. Prof. Dr. Alsleben, vom Tonkünstler-Verein mit den übrigen Vorstandsmitgliedern zur Beglückwünschung und Ueberreichung eines Ehrendiploms abgesandt, in einer längeren Ansprache den Tag — indem er zugleich des 32jährigen Hochzeittages des Biese'schen Ehepaares gedachte — als einen Ruhm und Triumph für die deutsche Pianoforte-Industrie, welche längst bis über das Meer hinaus alle Märkte beherrsche, und als einen Feiertag für die Tonkunst, welche theoretisch und praktisch durch die immer vollkommener werdenden Instrumente gefördert werde. Dann, auf des Jubilars langjähriges eifriges und reichgesegnetes Wirken übergehend, bezeichnete er das gleichzeitig dem zehntausendsten Instrumente zur Seite gestellte erste Fabrikat Biese's, ein tafelförmiges Piano aus dem Jahre 1838, als die Morgenröthe des Tages — die Hoffnung des Jünglings — welcher nach Sturm und Regen der heutige volle Sonnenglanz — die Blüthe des Biese'schen Etablissements — gefolgt sei. An dieses Bild knüpfte Redner schliesslich alle die Wünsche, welche er im Namen der Freundschaft und der Kunst und speciell der Kunstgenossenschaft, welcher der Jubilar seit vielen Jahren als ein treues und förderndes Mitglied angehöre, auszusprechen als eine heilige Pflicht erachte. Nach abermaligem Gesange folgte ein Festgedicht, von einem Mitgliede des Personals gesprochen. Hierauf schloss die Feier mit einer längeren würdigen Rede, die der langjährige Hausfreund, Herr Lehrer Hoffmann aus Mariendorf, hielt. Der Jubilar war von all' diesen Ehrenbezeugungen so tief ergriffen, dass er seinen Dankesworten kaum Ausdruck zu geben im Stande war.

London. Mrs. Anderson (Miss Lucy Shipot), eine einst hochgefeierte Klaviervirtuosin in London, ist in dem hohen Alter von 92 Jahren gestorben. Sie war die Klavierlehrerin der Königin Victoria und deren

Töchter; ihr Gatte, der schon früh verstorben, gab dem Prinzen von Wales, sowie dem Herzog von Edinburgh Geigenunterricht.

Paris. Die bei dem letzten Konkurs mit dem ersten Preis des Konservatoriums gekrönte zwölfjährige Pianistin Clotilde Kleeberg spielte vor Kurzem Beethoven's C-moll-Konzert mit grossem Erfolg. Pariser Blätter rühmen die hervorragende Begabung der jungen von Madame Massart gebildeten Künstlerin und stellen ihr eine glänzende künstlerische Laufbahn in Aussicht.

Wien. Frau Auspitz-Kolar, die berühmte Pianistin, ist am 23. Dezember im 32. Lebensjahre verschieden und in Wien beerdigt worden. Hier einige hauptsächliche Daten aus ihrem Leben:

Frau Auguste Auspitz-Kolar war die Tochter des böhmischen Schauspielers und Schriftstellers Kolar. Sie wurde zuerst durch den Prager Komponisten Smetana und dann durch den blinden Meister Proksch ausgebildet und gab ihr erstes Konzert in Prag im Alter von 11 Jahren. Sie schwang sich im Laufe der nächsten Jahre zum gefeierten Liebling des Prager Publikums empor, ging dann einige Zeit nach Paris zu Frau Claus-Szarvady und trat im Jahre 1865 zum ersten Male in Wien in Hellmesberger's Quartett und bei den Philharmonikern in die Oeffentlichkeit. Man erinnert sich der Sensation, welche bei letzteren ihr Vortrag des G-moll-Konzerts von Mendelssohn erregte und wie bald sie sich auch hier zum Liebling des musikalischen Publikums emporschwang. Insbesondere als geist- und phantasievolle Interpretin von Robert Schumann's Klaviermusik in erster Linie allenthalben angesehen, ist Auguste Kolar im Auslande nur in zwei musikalischen Saisons in London aufgetreten und hat dort zahlreiche Triumphe gefeiert. Seit ihrer Vermählung mit Professor Auspitz trat sie fast ausschliesslich nur zur Förderung wohlthätiger Zwecke mit ihrer Kunst vor das Publikum.

— Nachdem von den Bewerbungsarbeiten um den Beethoven-Kompositions-Preis der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Konkurs 1878) von dem Preisgerichte, bestehend aus den Herren Brahms, Gericke, Goldmark, Hellmesberger, Kremser, Krenn und Hanns Richter, keine preiswürdig befunden wurde, so wird derselbe Preis für 1879 ausgeschrieben. Der Preis beträgt 500 fl. Die Bewerbungsarbeiten müssen bis 30. Septemter 1879 in der Kanzlei der genannten Gesellschaft eingereicht sein. Zur Bewerbung sind berufen alle Tonsetzer, die den Kursus der Komposition am Wiener Konservatorium in den letzten zehn Jahren absolvirt haben.

Bücher und Musikalien.

Karl Heinrich Döring, op. 44. Vierzehn Klavier-Etüden in fortschreitender Folge mit stillstehender und fortrückender Hand für den Elementar-Unterricht, zwei Hefte, Leipzig, bei Ernst Eulenburg.

Das vorliegende Etüdenwerk, dessen erstes Heft für die untere, das zweite für die mittlere Elementar-Stufe des Klavierunterrichts berechnet ist, erscheint durch praktische und verständige Anordnung des darin gebotenen technischen Materials wohl geeignet, nicht nur zur Bildung eines gesunden und elastisch-weichen Anschlages beizutragen, sondern auch zugleich eine tadellose gebundene Tonfolge frühzeitig dem Spielenden vermitteln zu helfen.

Desselben Verfassers op. 45, dreizehn Klavier-Etüden in fortschreitender Folge zur Aneignung eines kunstgemässen Finger-Unter- und Uebersatzes für den Elementar-Unterricht bildet die systematische Folge zu dem oben erwähnten op. 44, indem es in sachgemässer Weise den schwierigen Unterrichtsstoff des Ueber- und Untersetzens der Finger beider Hände vom Einfachsten an bis zur Tonleiter und zum gebrochenen Akkord im Umfang von zwei Oktaven behandelt. Richard Schmidt.

Aug. Reissmann's vortreffliche Schrift „Robert Schumann, sein Leben und seine Werke" ist soeben in dritter Auflage bei D. Collin in Berlin erschienen. Die Verdienste des hochgeschätzten Autors auf biographischem Gebiet sind eigentlich zu allgemein anerkannt, als dass es nöthig wäre, der Anzeige eine Empfehlung beizugeben. Der Kern des Werkes ist auch in der neuen Gestalt derselbe geblieben. Er liegt in einer Darstellung von Schumann's künstlerischer Entwicklung und musikgeschichtlicher Bedeutung. Für jeden, der sich ernst in den Geist des genialen Tondichters hineinleben will, wird es höchst belehrend und anregend sein, nach Reissmann's Anleitung die tiefe Symbolik würdigen zu lernen, mit der Schumann die Instrumentalmusik insbesondere erfasste und die vortreffliche Analyse der neuen Technik zu verfolgen, in welcher ein neuer romantischer Ideengehalt sich einen angemessenen Ausdruck schafft. Dr. Hans Bischoff.

Herm. Krigar. Chorgesänge. Sammlung vierstimmiger Choräle, geistlicher und weltlicher Kompositionen, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Zum Gebrauch in höheren Schulanstalten, Gesangvereinen etc. **Dritte Aufl.**, Leipzig, Fernau. Eine mustergiltige, mit Geschmack und Einsicht getroffene Auswahl von vierstimmigen gemischten Chorgesängen, die sich sowohl für Schulchöre wie für Gesangvereine auf das beste verwenden lassen und deshalb angelegentlich empfohlen sein mögen. Dass in verhältnissmässig kurzer Zeit eine dritte Auflage des Werkes nothwendig geworden, ist wohl der beste Beweis für die Brauchbarkeit desselben. Die Aufnahme von sechs Chorälen in der Bach'schen Bearbeitung sowie werthvoller älterer Chöre von Palestrina, Vallotti u. A., gereicht dem Werke zu besonderer Zierde. E. B.

Um vielfach ausgesprochenen Wünschen zu genügen, werden wir von nun an auch **Liedkompositionen** — ein- und mehrstimmige — in den Kreis unserer Besprechungen ziehen. Da wir aber nicht allzuviel Raum

dafür zur Verfügung haben, kann nur auf das Beste Rücksicht genommen werden.

Warum produziren unsere jungen Künster heutzutage so wenig frische, anmuthige Lieder? Man sehe hundert Lieder durch, in dem grössten Theil derselben wird man Ergrübeltes und Erklügeltes, Unnatürliches und Unausführliches in Menge finden. Wer von ihnen schreibt heut noch eine hübsche, charakteristische Melodie zu einem durch mehrere Takte angehaltenen Akkorde! An jedes Achtel und Sechzehntel möchten sie ein oder mehrere verminderte Septimen- oder Vorhaltsakkorde hängen; — wird der Fluss des Ganzen auch dadurch gehemmt, die Freiheit und Leichtigkeit der Melodie beeinträchtigt, wird die Ausführung auch fast unmöglich — was schadet das! Tiefsinn heucheln, gedankenschwer scheinen, das ist die Parole. Alles natürlich Empfundene und bequem Darzustellende erscheint ihnen „banal," und da wundern sie sich, dass die Verleger von ihren Sachen in Jahresfrist kaum ein Exemplar verkaufen und jede fernere Publikation ihrer Werke ablehnen. Ja, dann müssen die bösen Verleger herhalten, die das Talent unterdrücken und von ihren Geldsäcken herab vornehm auf den verkannten Götterjüngling mit dem aufgelösten Haar und den unaufgelösten Dissonanzen herabblicken. Studirt nur die menschliche Stimme und schreibt edle, gesangvolle Melodien und charakteristische, gut auszuführende Begleitungen, sucht, wie die Natur, mit den geringsten Mitteln die grössten Wirkungen zu erzielen, und eure Lieder werden tönen von Land zu Land, und auch der klingende Lohn wird nicht ausbleiben.

Die vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, gedichtet und komponirt von **Géza Zichy**, (Leipzig, Kahnt) entsprechen den Anforderungen, welche man an gute Lieder im Volkstone zu stellen berechtigt ist. Die sinnigen Dichtungen scheinen mit der Musik zugleich entstanden zu sein, so eng schliesst sich das musikalische Gewand an die Worte des Textes an. Alles ist gesanglich, und für die Singstimme, die oft in breiten Noten Gelegenheit findet auszutönen, sehr dankbar. Die Begleitung ist einfach, leicht spielbar und erhebt sich trotzdem oft zu charakteristischer Bedeutung. Das zweite, dritte und vierte Lied sind nach unserem Dafürhalten die ansprechendsten. Einige kleine Ausstellungen, die aber den Allgemeinwerth der Lieder nicht schädigen, haben wir allerdings zu machen. So finden wir die Begleitung im ersten und zweiten Liede doch zu auffallend in ein- und derselben Manier gearbeitet. — Der verminderte Septimenakkord auf h (S. 5 Zeile 4 letzter Akkord des ersten Taktes) ist besser nach dem Quartsextakkord auf c zu führen. S. 7, Z. 2, nach den Worten: „das war so schön" mag die Singstimme ⅛ pausiren, da sie im ganzen Verse vorher nicht eine Ruhepause gefunden und nachher noch auf der Fermate ihre Ausdauer erproben soll. Ebenso ist auf S. 5 letzte Zeile nach dem Worte „stehen," eine Viertelpause wohl am Platze. So scheiden wir denn von diesen Liedern. Sie werden überall, wo sie gesungen werden, freundliche Aufnahme finden und sich zahlreiche Freunde erwerben.

Emil Breslaur.

Anregung und Unterhaltung.

Ueber Geschichte der Melodie.

Geschichte der Tonkunst wird viel zu wenig getrieben. Einmal wird sie vernachlässigt von den ausübenden Musikern, welche so in den Tag hineinleben, ohne zu wissen, woher und wohin. Dann aber auch schreiben die Musikgelehrten seltner Geschichte, sondern mehr Theorien. In verschiedenem Sinne und von mehren Gesichtspunkten sollten wir uns der Geschichte befleissigen! Erstens lernen wir aus der Geschichte des einzelnen Künstlers. Wie vieles in unserer Entwicklung wird derselben ähnlich sein? Zweitens verfolgen wir im Grossen übersichtlich den Gang der Schulen in den Nationen. So wenig das Individuum jemals wiederkehrt, so wenig darf sich die vorübergegangene Zeit wiederholen, es müsste denn auf eine Nachahmung des Wesens oder des Styles einer Zeit irgend eines Meisters (ihm zu Liebe) oder eines Kunstwerks abgesehen sein und hiermit die Selbstständigkeit aufgegeben werden sollen. Drittens ist es von höchster Wichtigkeit für jeden Künstler, den Einfluss zu erkennen, welchen die Weltgeschichte auf seine Kunst und auf deren Kultur ausgeübt hat. Das Bewusstsein, wie steht die Kunst zu den übrigen geistigen Bewegungen des Jahrhunderts, den klaren Blick auf die Ansprüche des Zeitgeistes an dieselbe erlangen Wenige und sie sollten es doch! Sie wirken unbewusst oder instinctiv; da sie ja nun einmal Künstler geworden sind, so treiben sie die Kunst, wie es eben andere oder aus Gewohnheit. Nicht selten steckt hinter solcher Maske der nur feinere Handwerker. Was am meisten fehlt, das ist eine Geschichte der Melodie. Man wird fragen, was soll uns diese? In der Melodie spricht sich zuversichtlich die Individualität am Entschiedensten aus. Zwar wird man einwenden: Geschichte der Melodie ziehe man aus den Werken der Komponisten selbst, man studire sie also! Aber gewiss lassen sich in dieser Hinsicht die Meister in der Hauptsache unter allgemeine Gesichtspunkte, Manieren, Gewohnheiten, zurückführen! Dann aber auch haben die Zeitalter, Schulen und Völker Einfluss auf die Gestaltung der Melodien ausgeübt und hierauf kommt es an. Man vergleiche die Behandlung eines Kirchentextes z. B. „Adoramus" bei alten, mittleren und neueren Komponisten; hier wird man jedenfalls eine sehr grosse Verschiedenheit finden! Ein Werk der Art, wie die Geschichte der Melodie würde einen praktischen Nutzen haben. Es würde nachweisen, wie mit der Entwickelung der Kunst immer mehr das Subjektive in der Melodie zum Vorschein gekommen ist, wogegen in der ersten italienischen Periode so ziemlich jeder Text eine im kirchlichen Sinne objektive Behandlung

gefunden hat, so dass die Melodie als solche, sich wenig oder gar nicht geltend macht. Es müsste weiter entwickelt werden, wie durch den Verlauf der Jahrhunderte die Melodie zu dieser Subjektivität, in welcher wir sie sehen und an welche gegenwärtig fast allein von Laien und Kennern Ansprüche gemacht werden, gekommen ist und in wie fern oder ob sie dahin gelangen musste. Solche Forschungen verschmähen — heisst sich um viel Zeit und Mühe bringen. Denn wie viele Wendungen in seinen Arbeiten, ja diese selbst — hat nicht ein jeder Tonsetzer für neu und unerhört gehalten, die er, wenn er genauer in der Geschichte zu Hause gewesen wäre, schon vielfach angewendet, ja verbraucht gefunden haben würde. Jene Gesichtspunkte, Ueberblicke, Vergleichungen auf- und anzustellen, wäre die Aufgabe einer Geschichte der Melodie in der Entwickelung, welche für jeden Jünger der Kunst unschätzbar sein müsste. Fl. G.

Antworten.

Fräulein **Bachstein** in **Ellenburg**. Besten Dank für Ihre freundlichen Zeilen. Mittheilungen aus Ihrem Wirkungskreise werden uns willkommen sein. In Bezug auf die Tausig-Ehrlich'schen Etüden haben Sie wohl schon Nachricht erhalten. Die Notenschreibeschule erscheint in ungefähr drei Wochen in zwei Heften, jedes Heft zum Preise von 15 Pfennigen.

H. Z. in **Stettin**. Die Stelle in A. Henselts op. 6, No. 1, Takt 59 wird so ausgeführt, dass man die oberen beiden Noten g f zugleich mit den beiden unteren Es anschlägt und die beiden mittleren Stimmen b und des schnell mit dem 2ten und 3ten Finger der linken Hand nachbringt.

Abonnentin R. S. hier. Mendelssohn schrieb die Ouvertüre Ruy Blas für eine Vorstellung des Stückes zum Besten des Theaterpensionsfonds in Leipzig. Die Verwaltung dieses Fonds hatte ihn zur Komposition derselben aufgefordert. Näheres finden Sie in Mendelssohns Briefen d. d. Leipzig, 18. März 1839.

W. M. hier. Herr Aibl in München **hat den Preis** des Bohrer'schen Handleiter's **ermässigt**. Er giebt denselben jetzt in Verbindung mit der trefflichen Schule von L. Köhler für 28 Mk. 50 Pf.

Frl. **Clara Pietsch** in **Liegnitz**. Sie erhalten in Kurzem briefliche Auskunft.

Herrn **Leopold Färber** in **Budapest**. Wir danken Ihnen für Ihr freundliches Anerbieten, müssen aber vorläufig zu unserm Bedauern ablehnen, da wir jetzt an eine Erweiterung der Rubrik nicht denken können.

Anzeigen.

Fr. Zimmer,

Königlicher Musikdirektor und Seminarmusiklehrer.

Elementar-Musiklehre.

I. Heft: Tonlehre und Rhythmik 60 Pf.
II. Heft: Harmonielehre 1 Mark.
III. Heft: Organik, Melodik, Abriss der Geschichte der Musik 1 Mark.

Das Buch vereinigt alle Vorzüge in sich, dass es mit Erfolg beim Unterricht in der Musik verwendet werden kann. Es enthält alles, was der Gebildete in der Musik wissen muss, und ist deshalb auch für jede Familie zu empfehlen, in der Musik getrieben wird.

Violinschule.

3 Hefte.
I. 2 M. II. 2 M. 25 Pf.
III. 2 M.

Herrn Prof. Dr. Joachim, Direktor d. kgl. Hochschule für Musik zu Berlin gewidmet, der diese Schule bei Annahme der Dedikation sehr anerkennend beurtheilte.

Die Methode ermöglicht, dass sogar weniger begabte Schüler überraschend schnell das Violinspiel erlernen; die beigegebene Anleitung **„das Stimmen der Violine zu erlernen“** erleichtert dem Lehrer die Unterweisung bedeutend.

Gesanglehre.

Soeben Heft 1 erschienen 50 Pf.

Die Fortsetzung, sowie die Liederhefte in den verschiedenen Ausgaben erscheinen im Laufe des Jahres 1879.

Heft 1 enthält Studien für den deutschen Volksgesang in 200 praktischen Uebungen zur Weckung und Entwickelung der Tonvorstellung.

Methode Zimmer neu!!

Verlag von Chr. Frdr. Viewegs Buchhandlung. Quedlinburg (Prov. Sachsen). [13]

PREIS-KLAVIERSCHULE

Preisgekrönt durch die Herren Musik-Directoren Reinecke, Seiss und Kullak
Preis 3 M., — in Hlbfrz. 4.50, eleg. ganz Lwd. 5.00, do. m. Goldschnitt 6.00.

Preis-Klavierschule von Karl Urbach.

Dritte Auflage.

Beurtheilungen.
Chorwächter: Dieses Werk, durch Gründlichkeit, Kindlichkeit und billigen Preis ausgezeichnet, ist der weitesten Verbreitung würdig etc.
Gleich günstig urtheilen: „Musica sacra,“ „Klavierlehrer,“ „Hess. Morgenztg.“ etc. sowie viele Klavierlehrer.

Siegismund & Volkening, Leipzig.

Im Verlage von **Gebrüder Hug** in **Zürich** erschien:

Carl Eschmann,
Wegweiser
durch die
Clavier-Literatur,

[1]

der anerkannt beste Führer für Lehrer und Lernende.
In solidem Einband à 1 ℳ 25 ₰

A. Hennes.

Klavierunterrichtsbriefe.
29. Auflage. Cursus I. zu 3 Mk.
Cursus II—V. zu 4 Mk. jeder.

Von den einzelnen Cursen der deutschen Ausgabe wurden im Decbr. v. J. ausgeliefert:

a) in Leipzig (C. A. Haendel) . .	633	Exempl.
b) in Berlin (Exped. Lützowstr. 27)	357	„
Summa	990	Exempl.
Hierzu laut Nachweis vom November	138,013	„
Summa	139,003	Exempl.

Diese monatlichen Mittheilungen über die Verbreitung jener Lehrmethode haben den Zweck, zu zeigen, wie weit bei den Herren Klavierlehrern die Ueberzeugung schon durchgedrungen ist, dass man mit ruhigen und gleichmässigen Schritten **sicherer** und **schneller** beim Unterrichten vorwärts kommt, als mit Sprüngen. [11]

Soeben erschien:
Verzeichniss der im Druck erschienen Compositionen
von

Johannes Brahms.

Mit Angabe der Arrangements, Preise und Verlagsfirmen, die Lieder und Gesänge (ein- u. mehrstimmig) nach den Titeln und Anfängen der Texte alphabetisch geordnet.
Preis: 50 Pf. [12]

Verlag von **P. Pabst** in **Leipzig.**

Verloren gegangene

oder sonst zur Kompletirung des vorigen Jahrgangs (1878) **fehlende Nrn.** des **„Klavier-Lehrer“** können durch jede Buchhandlung noch nachbezogen werden.

Preis der einzelnen Nr. 25 Pf.

Die Exped. d. „Klavier-Lehrer“.

Literarisches.

Augsb. Abendzeitung 1878. 14. Decbr. **(Edition Steingräber).** In unserer Zeit, in der berechtigte Klagen über die wachsende Theuerung immer lauter werden, giebt es nur einen Artikel, der täglich billiger wird, billig bis zur Unbegreiflichkeit: die **Musikalien.** Oft allerdings kann man auch hier sagen: billig und schlecht, denn nicht selten ist der Druck solcher wohlfeiler Notenhefte so gedrängt und klein, dass man ihn nur durch die Loupe noch lesen kann und das Papier dünn bis zur Durchsichtigkeit geworden. Ehrenvolle Ausnahme macht hier nun die regsame Firma **Steingräber** in Leipzig, die nicht nur schön ausgestattete, sondern auch vortrefflich redigirte Ausgaben zu unglaublich billigem Preis auf den Markt bringt. Wie beneidenswerth sind doch die Musiktreibenden der Gegenwart gegen die früherer Perioden. Ehedem repräsentirte eine musikalische Bibliothek einen nur durch grosse Mittel und Opfer zu erwerbenden Schatz, heute kann man für wenige Mark das Beste in sorgfältigster Wiedergabe sich verschaffen. Die hier in Rede stehende Edition z. B. bietet Beethoven's sämmtliche Klavierwerke, Originale und Arrangements, 9 Bde., in korrekter, kritischer, mit gutem Fingersatze versehener, schön ausgestatteter Ausgabe, von G. Damm redigirt, zum Preise von 15 M. 20 Pf. (Sonaten 8 M., Variationen 3 M. 20 Pf., Instrumental- und Liederarrangements à Bd. 2 M.). Ferner Mendelssohn's Klavierkompositionen, in trefflicher Redaktion von Ed. Mertke, 5 Bde., um 5 M.; Mozart's und Weber's Sonaten, in progressiver Ordnung mit Fingersatz von A. Door, dem berühmten Lehrer des Wiener Konservatoriums, 3 Bde., à 1 M. und 1 Mk. 60 Pf.; Haydn's Werke (von R. Kleinmichel); Bach's leichte Klavierstücke (von Fr. Kullak); 23 leichteste Sonatinen berühmter Meister in progressiver Folge (von R. Kleinmichel), 3 Bde., à 1 M. Das Herrlichste und Beste, was die Klavierliteratur aufzuweisen hat, erhält man hier für einen Betrag (26 M. 80 Pf.), den man vor einigen Jahren noch für wenige Hefte zu bezahlen hatte. So hochwillkommen Lehrern und Schülern diese korrekten, sorgfältig bezeichneten Hefte nun auch sein müssen, so erschöpft sich damit doch nicht die Folge nützlicher Unterrichts- und angenehmer Unterhaltungsstücke desselben Verlages. Zu ersteren zählen G. Damm's anregende, fesselnde, von einem wohlthuenden Ton der Frische erfüllte Klavierschule*) und im Anschlusse an sie zwei höchst schätzbare Etudenwerke. Zu letzteren Schwalm's klassische Hausmusik, 5 Bde., Spindler's Opernpotpourris und Tschirch's Melodienalbum.

Als Geschenke dürften sich die einzelnen Tonmeister der Edition Steingräber jedenfalls vorzüglich empfehlen. [9]

Dr. H. M. Schletterer,
Direktor der Musikschule zu Augsburg.

*) Die 21. Auflage ist in 6700 Exemplaren gedruckt worden.

Steingräber Verlag in Leipzig.

☞ Der letzten Nr. (1) des „Klavier-Lehrer" war von der Musikalien-Handlung **Carl Simon** in **Berlin** ein kleines Verzeichniss über **„Klassische und moderne Hausmusik"** beigelegt worden, worauf wir hiermit noch nachträglich aufmerksam machen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 3. **Berlin, 1. Februar 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die ersten Klavierstunden nach dem Prinzip der Anschauung.

Ein Wort zur Klavierunterrichtsreform.

Von **Adolph Schönheyde.**

(Fortsetzung.)

Nach dem bereits Gesagten hätte der Schüler zuvor alle Tastennamen zu lernen, ehe an die Behandlung der Notennamen gedacht werden könnte. Er müsste dieselben mit Sicherheit angeben können und auch mit den Namen der 7 primären Linien und ihren charakteristischen Merkmalen vollständig vertraut sein. — Von der Sicherheit, mit welcher der Schüler diese 7 Linien ihren Merkmalen nach erkennt und die Reihenfolge derselben anzugeben weiss, hängt seine spätere Lesefertigkeit und zum Theil auch seine Spielfertigkeit ab. — Um alles dieses in seinem Gedächtniss zu befestigen, stelle man an ihn ungefähr folgende Fragen: Welche Linie befindet sich zwischen Daumenlinie und Mittelfingerlinie? Von welchen beiden Linien wird die Gold- oder Ringfingerlinie eingeschlossen? Welche Linie befindet sich über der Hochlinie, welche unter der Grundlinie? Welches ist das Merkmal der Ringfingerlinie? Welches Merkmal hat die Daumenlinie, die Zeigefingerlinie und die Grundlinie? Warum hat die Hochlinie und die Mittelfingerlinie kein charakteristisches Merkmal? Wie heissen die 7 primären Linien von unten nach oben, wie von oben nach unten?

Der Lehrer gehe nun weiter, beständig bemüht, alles Mechanische zu vermeiden, durch Anschauen und Beobachten die Selbstthätigkeit des Schülers rege zu erhalten, überhaupt den Unterricht zu einem denkenden und interessanten zu machen. Interessant kann er aber nur dann gemacht werden, wenn wir den Schüler in das Wesen der Noten einführen und den Anschauungsgegenstand nach allen Seiten hin besprechen. — Zunächst erkläre man den Begriff „Notenplatz" oder „Notenraum" und weise nach, wie auf einen Notenplatz in der Linie ein Notenplatz im Zwischenraume folgt. — Ist dieses dem Schüler klar, so wird es ihm nicht schwer fallen, die Namen der 7 primären Linien selbst zu finden. Selbstfinden und Erfinden muss Princip im anschaulichen Unterrichte sein! Das durch Ueberzeugung Gefundene und Gewonnene macht dem Schüler Freude, ermuthigt ihn zu weiteren Beobachtungen, ist für ihn unverlierbares Eigenthum. — Wie der anschauliche Unterricht aber stets vom Ganzen ausgeht, so gilt dieses auch hier. Wir beginnen deshalb unsere Betrachtung nicht mit einem einzelnen Tone, sondern mit einem ganzen Akkorde. Der Lehrer schlage den C-dur-Akkord an und fordere den Schüler auf, denselben schriftlich darzustellen. Wenn dem Schüler nun gesagt wird, dass die Note c durch eine Note in der Grundlinie repräsentirt wird, so wird er gewiss auch der Note der nächsten Taste e den Platz in der Kleinenfingerlinie einräumen, da das dazwischenliegende d — wie der Augenschein lehrt — zwischen Grundlinie und Kleinefingerlinie zu stehen kommt. So wird er auch die Note der Taste g in die Goldfingerlinie verweisen, da für die Taste f der Zwischenraum frei ist. — Der Schüler hat bis jetzt die 3 Noten c, e, g kennen gelernt und auf gleiche Weise wird er auch die übrigen Noten

in den Linien herleiten können. Um die Noten h und d zu finden, schlage man den G-dur-Akkord an. Die Note g hat der Schüler bereits in dem vorigen Akkorde kennen gelernt, er hat die Note in die Goldfingerlinie placirt, er wird nun h in die Mittelfingerlinie und d in die Zeigefingerlinie bringen. Ebenso verfahre man bei der Note f in der Daumenlinie und a in der Hochlinie, indem man dieselben durch Anschlagen des F-dur-Akkordes



aufsuchen lässt. — Mit dem c in der Grundlinie, welches er jetzt gefunden, wäre zugleich der Beweis geführt, dass die Noten in einer und derselben Linie gleiche Namen haben. — Da in der dreigestrichenen Oktave dieselben Linien sich wiederholen, so sind die Noten natürlicherweise dieselben und leicht zu finden. — Bis jetzt erstreckt sich die Notenkenntniss des Schülers auf die Noten in den Linien. Diese werden nun an den 5 Fingern der linken Hand wiederholt und bis zu einer gewissen Sicherheit und Fertigkeit eingeübt. Die Grundlinie und die Hochlinie werden dabei — wie bereits erwähnt — durch einen Griffel oder Stift dargestellt.

Aus diesen Noten werden nun die Noten im Zwischenraume abgeleitet. Zu diesem Zwecke erinnere man den Schüler wiederum an die Aehnlichkeit der Klaviatur mit dem Notensystem und erkläre ihm, dass jede Note im 8. Notenplatze nothwendigerweise wieder auftreten muss, da ja auch die 8. Taste stets die nämliche ist. — Der 8. Notenraum ist aber in der nächsten Oktave nicht der gleiche, vielmehr befindet sich die Note in der Linie in der nächsten Oktave im Zwischenraume und die im Zwischenraume in der nächsten Oktave in der Linie.

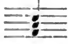
Soll der Schüler zu der Note e in der Kleinenfingerlinie die Oktave finden, so zähle er 8 Notenplätze aufwärts, z. B.

Kleinefingerlinie = 1.
Zwischenraum = 2.
Goldfingerlinie = 3.
Zwischenraum = 4.
Mittelfingerlinie = 5.
Zwischenraum = 6.
Zeigefingerlinie = 7.
Zwischenraum = 8.

Um die Note f im Zwischenraume der Kleinenfingerlinie und der Goldfingerlinie aufzusuchen, zähle er 8 Notenplätze von dem bekannten f in der Daumenlinie abwärts oder aufwärts, z. B. abwärts:

Daumenlinie = 1.
Zwischenraum = 2.
Zeigefingerlinie = 3.
Zwischenraum = 4.
Mittelfingerlinie = 5.
Zwischenraum = 6.
Goldfingerlinie = 7.
Zwischenraum = 8.

Wenn auch mit dem Vorhergehenden nicht gesagt sein soll, dass alle Noten im Zwischenraume durch das eben erwähnte Verfahren aufgefunden werden sollen, so mögen doch wenigstens einige dieser Beispiele dazu dienen, dem Schüler zu überzeugen, wie auch im Notensysteme der 1. Ton mit dem 8. korrespondirt. — Einige Beispiele, wie die angeführten, würden diesem Zwecke entsprechen. Die übrigen Noten und Zwischenräume können ebenfalls durch das Anschlagen von Akkorden aufgefunden werden. — An das f in den Zwischenräumen könnte sich wiederum der F-Dreiklang

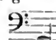


anschliessen und so a und c abgeleitet werden.

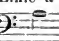
In der That braucht der Schüler nur die Noten in dem Raume der 7 primären Linien — es sind deren 14 — zu kennen, um die sämmtlichen Noten in der dreigestrichenen Oktave bestimmen zu können.

Erst nach allen diesen Betrachtungen lernt der Schüler sämmtliche Noten in ihrer natürlichen Reihenfolge kennen.

Zum Schluss wären die Noten im Bassschlüssel zu erwähnen. Der Bassschlüssel macht dem Schüler — wie jeder Klavierlehrer weiss — nicht geringe Schwierigkeit. Oft nach jahrelangem Spiele ist der Schüler wohl erst im Stande, Bassnoten mit Sicherheit zu lesen und von den Violinnoten schon zu unterscheiden. — Ein Spielen mit Violin- und Bassnoten in den ersten Klavierstunden war nach der alten Methode nicht möglich. — Mit Hülfe der 7 primären Linien bringen wir aber hier beide unter eine einheitliche Form, so dass für den Schüler kein wesentlicher Unterschied zwischen beiden Schlüsseln besteht: hier gelten dieselben Regeln im Violin- und Bassschlüssel. — Eine einfache Veränderung in den primären Linien wird uns von der Richtigkeit des Gesagten überzeugen. — Die Note in der unteren Linie des Bassschlüssels heisst bekanntlich g



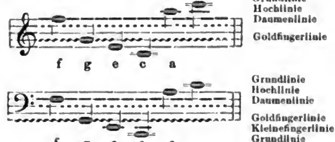
die in der oberen Linie a



Diese beiden Noten würden nun mit der Goldfingerlinie und der Hochlinie darzustellen sein. — Um dieses zu ermöglichen, ist es nothwendig, dass wir die Kleinefingerlinie von den 5 Hauptlinien hinwegnehmen und dafür die Hochlinie hinzuziehen. Die Linien würden also in folgender Reihe im Bassschlüssel gesetzt werden müssen:

Hochlinie
Daumenlinie
Zeigefingerlinie
Mittelfingerlinie
Goldfingerlinie

Im Uebrigen bleibt die Reihenfolge der Linien dieselbe wie im Violinschlüssel. Zum Vergleiche sollen noch einige Noten im Violin- und Bassschlüssel ihren Platz finden:



Notensystem.

Zeigefingerlinie
Mittelfingerlinie
Goldfingerlinie
Kleinefingerlinie
Grundlinie
Hochlinie
Daumenlinie
Zeigefingerlinie
Mittelfingerlinie
Goldfingerlinie
Kleinefingerlinie
Grundlinie
Hochlinie
Daumenlinie

(Schluss folgt.)

Konsonirende und dissonirende Intervalle.

Von **F. J. Kunkel.**

(Aus den Zusätzen seiner „Tonwissenschaft“. — Manuskript.)

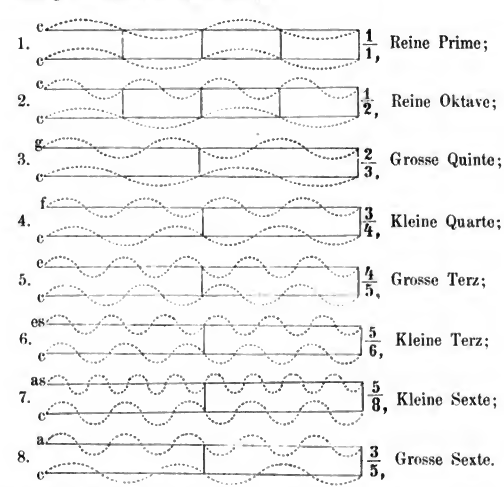
Ueber die Feststellung und Klassifizirung der Kon- und Dissonanzen hat die Musikgeschichte viel Widersprüchliches und manche Wandlungen aufzeichnen müssen. Die alten Griechen, welche die Töne ihrer Tonsysteme nicht harmonisch, im heutigen Sinne dieses Wortes, in Anwendung brachten, daher nur Tonfolgen (Melodien), aber keine eigentlichen Zusammenklänge (Akkorde) hatten, nahmen nebst dem Einklange nur noch drei Konsonanzen, Oktave, Quinte und Quarte, an; alle übrigen Tonverhältnisse, also auch die Terzen und Sexten, waren bei ihnen Dissonanzen. Die gemeinschaftliche Benennung für die Konsonanzen war Symphonie, und die für die Dissonanzen Diaphonie. Auch nannten sie speciell den Einklang Homophonie, die Oktave Antiphonie und das Quinten- und Quarten-Verhältniss gemeinschaftlich Paraphonie. Insbesondere bezeichneten sie auch noch die Oktave mit Diapason, die Quinte mit Diapente und die Quarte mit Diatessaron. Wollten sie die höhere Oktave bezeichnen, so setzten sie Dis vor, also Disdiapason. Die um eine Oktave höhere Quinte, somit die Duodecime, nannten sie Diapason cum Diapente, und die höhere Quarte, oder Undecime, Diapason cum Diatessaron.

Die Römer als Erben oder auch Nachahmer der griechischen Künste und Wissenschaften, behielten diese Eintheilung in Kon- und Dissonanzen bei. Dagegen hat man schon in der ersten Hälfte des Mittelalters die grosse Terz als Konsonanz anerkannt. Namentlich war es Franco von Köln, welcher die Konsonanzen, oder nach seiner Ausdrucksweise die Konkordanzen, eintheilte: a) in vollkommene, Einklang und Oktave, b) in mittlere, Quinte und Quarte, und c) in unvollkommene, grosse und kleine Terz. — Johann de Muris, welcher der 5. Periode der Musikgeschichte angehört, hat ebenfalls die Terz als Konsonanz anerkannt, dagegen aber die Quarte als Dissonanz erklärt. Dem grossen Reformator der Musiktheorie, Zarlino, geboren um 1520, gestorben 1599, wird das Verdienst zugeschrieben, das wahre Verhältniss der grossen und kleinen Terz gefunden, vielleicht auch nur richtig erklärt zu haben. Dessenungeachtet hat der berühmte Palestrina, geb. 1529, † 1594, die Terz noch immer im Finalakkord eines Tonstücks vermieden, wie auch noch die meisten Komponisten des 16., und theilweise des 17. Jahrhunderts. Um so merkwürdiger ist es daher, dass in dem „Dodekachordon“ von Glarean Kompositionen von verschiedenen Meistern

aufgenommen sind, in welchen Kompositionen die Terz als Bestandtheil des Schlussakkordes der Tonstücke erscheint. Die kleine Terz aber wurde noch längere Zeit, sogar von manchen Komponisten des vorigen Jahrhunderts, im Schlussakkorde ihrer Tonwerke nicht verwendet. — In J. G. Walther's Lexikon, 1732 gedruckt, werden die Oktave und die Quinte vollkommene, die Terz und Sexte unvollkommene Konsonanzen und die Quarte eine vermischte Konsonanz genannt.

* * *

Wenngleich das Wesen der verschiedenen Kon- und Dissonanzen erst bei der Entwickelung, Aufstellung und Verbindung der Akkorde, vollständig begriffen werden kann, so will ich doch hier vorläufig bemerken, dass man die Eintheilung der Intervalle nach den Momenten der Ruhe und der Bewegung, welche die einen und die andern derselben in uns erregen, auch wissenschaftlich zu begründen suchte. Insbesondere hat man den Grad des Konsonirens nach der grösseren oder geringeren Einfachheit, und daher auch leichteren Auffassbarkeit der Schwingungsverhältnisse bestimmt. Es ist hiernach einleuchtend, dass, je öfter die Schwingungen einer Saite mit jenen einer andern Saite in gleichen Zeitmomenten zusammenfallen, koïncidiren, auch die betreffenden Intervalle desto mehr konsoniren werden. In nachstehender Figur sollen die wagerechten Linien Saiten vorstellen, welche in die nach den vorgesetzten Buchstaben bezeichneten Töne als gestimmt gedacht werden; die punktirten Bogen würden dann die Schwingungen, und die senkrechten Striche die Koïncidenzen angeben:



Man sieht nun aus dieser Figur, dass die Koïncidenzen der acht Konsonanzen von einander sehr verschieden sind, wie die punktirten Bogen und die senkrechten Striche andeuten, und dass daher auch alle Konsonanzen unter sich von einander individuell verschieden sein müssen, thatsächlich auch von einander abweichende Empfindungen bewirken, was man wohl beherzigen möge, da in vielen Lehrbüchern die Konsonanzen auch noch in Unterabtheilungen gebracht und mit den verschiedensten Beinamen, wie absolute, feste, unveränderliche, reine, vollkommene, mittlere, unvollkommene, veränderliche etc. benannt werden.

Die Begründungen für diese Unterabtheilungen sind leider in manchen musikalischen Schriften unlogisch, ja, mitunter geradezu sinnlos, wie z. B., dass man die Primen, Oktaven, Quinten und Quarten nicht nur als reine Intervalle in einen Tiegel wirft, sondern sie auch deshalb für vollkommene Konsonanzen hält, „weil sie nur in **einer** Gestalt (Grösse oder Tonabstand) konsoniren", die Terzen und Sexten dagegen aber als unvollkommene betrachtet, „weil sie in ihren **beiden** Gestalten (gross und

klein) konsoniren". Mit einer 'gleichfalls sonderbaren Logik werden in einem theoretischen Werke die Primen und die Oktaven einer diatonischen Leiter als die vollkommensten Intervalle erklärt, weil alle sieben Primen und alle sieben Oktaven rein seien.*)

*) In einer chromatischen Tonreihe mit 12 reinen Primen und 12 reinen Oktaven müssten dieselben nach solcher Logik noch reiner und vollkommener sein, als die sieben Primen und sieben Oktaven in einer diatonischen Leiter, weil sie sich in noch grösserer Anzahl präsentiren?!

Wenn nun aber in einer sonst mit Recht geschätzten „Allgemeinen Musiklehre" die Unterscheidung der Kon- und Dissonanzen überhaupt als eine „unwesentliche" und „oberflächliche" bezeichnet wird, so ist dieses eine unbegründete Behauptung; denn jedes normal gebildete Ohr würde den Unterschied zwischen Kon- und Dissonanzen, in welchen sich die Momente der Ruhe und der Bewegung charakterisiren, empfinden, selbst wenn die Musiktheorie diesen Unterschied ignoriren wollte.

Ueber Alexander Wheelock Thayer's Beethoven-Biographie (III. Band).

Von **Alfred Kalischer.**

Der deutschen Schriftsteller sind wahrlich nicht wenige, die sich um die Erkenntniss des inneren und äusseren Lebens Ludwig van Beethoven's verdient gemacht haben: allein keiner unter ihnen fand sich, wie der amerikanische Autor A. W. Tayer, berufen, ein ganzes, tüchtiges Mannesleben ausschliesslich der sorgfältigen Erforschung des Lebens unseres grossen, unerreichten Tondichters Beethoven zu widmen. Schon dieser unverdrossene, durch nichts zu erschütternde Idealismus, welcher Herrn Thayer die Kraft verlieh, seine einmal erfasste geistige Aufgabe mehrere Dezennien hindurch trotz aller erdenklichen Hindernisse mit zähester Ausdauer durchzuführen, erwirbt ihm ein volles Recht auf die Anerkennung aller Menschen, welche ein geistiges Streben zu schätzen wissen. Und wie ein Idealismus, der sich durch die langen Jahre energisch bewährt hat, immer auf hervorragende Gaben des Intellekts und des Herzens schliessen lässt, so erfüllt sich dies auch bei unsrem amerikanischen Autor.

Nach vieljährigen Vorstudien liess derselbe 1865 ein „chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethoven's" in Berlin bei W. Weber erscheinen, ein Jahr darauf (1866) endlich den ersten Band seines lange erwarteten Hauptwerkes: „Ludwig van Beethoven's Leben" in Berlin bei F. Schneider. Neu und interessant war der Umstand, dass ein amerikanischer Schriftsteller sein englisches Werk zuerst in deutscher Uebertragung herausgab.

Hierin klärt der Verfasser auch schnell genug seine Leser darüber auf, was sie von ihm zu erwarten haben und — was nicht. Der einleitende Brief desselben an den Uebersetzer, Herrn H. Deiters in Bonn, enthält nämlich folgende Stelle (I. p. IX): „Beethoven, der Komponist, scheint mir durch seine Werke hinlänglich bekannt zu sein; in dieser Voraussetzung wurde von mir die lange und ermüdende Arbeit so mancher Jahre Beethoven dem Menschen gewidmet." Das Richtige und zugleich Bedenkliche dieses Ausspruchs hat wohl Keiner besser gewürdigt, als eben der deutsche Bearbeiter des Thayer'schen Werkes. Darum mag auch der darauf bezügliche Passus aus Herrn Deiters' Antwort an den Verfasser (a. a. O. p. XX—XXI) hier unverkürzt mitgetheilt werden: „Sie wollen die Würdigung des Komponisten, also auch die Darstellung seiner Entwickelung, denen überlassen, welche dafür mehr Geschmack haben, und meinen ausserdem, der Komponist sei durch seine Werke genügend bekannt. Ich möchte hier freilich fragen, ob diejenigen von den bisherigen Biographen, denen es hauptsächlich um eine ästhetische Würdigung zu thun war, überall den Beweis geliefert haben, dass sie alle Werke Beethoven's gründlich gekannt haben; jedenfalls werden Sie gewiss nicht glauben, dass die musikalische Beurtheilung Beethoven's, seiner Stellung und Entwickelung schon in abschliessender Weise geschehen sei, und wie wäre das auch möglich ohne eine genaue Kenntniss seines äusseren Lebens? Demnach haben Sie durch Ihr Buch das Feld bezeichnet und geebnet, auf dem zunächst für Beethoven weiter zu arbeiten sein wird, und haben ausserdem keinen Zweifel über das gelassen, was Sie leisten wollten: so dass nun Niemand berechtigt sein wird, von Ihnen etwas zu verlangen, was Sie für jetzt nicht bieten wollten."

Wie gründlich es Thayer mit seiner fest umgrenzten Aufgabe nahm, musste seinen Lesern — und Vielen darunter mit einem gewissen Schrecken — schon aus dem ersten, 384 Seiten umfassenden, Bande einleuchten, denn das ganze erste Buch desselben (volle 90 Seiten) befasst sich mit der Geschichte des Kurfürstenthums Köln, insoweit dieses mit der Musikpflege in Bonn von 1689—1784 in Verbindung steht. Durch wie viele wunderliche Aktenstücke sich hier die Geduld des Lesers auch hindurchwinden muss: die sehr anziehende Charakteristik der Kurfürsten Joseph Clemens, Clemens August, Maximilian Friedrich und Max Franz (mit den zwei Letztgenannten hatte es unser Beethoven zu thun) belohnt seine Geduldsprobe in anmuthigster Weise. — Derselbe Band schildert uns die Kindheit und die Jugend Beethoven's; Beethoven in Bonn 1770—1792, endlich des Helden erste Wiener Zeit, von 1792—1795, also bis zu demjenigen Jahre, in dem Beethoven's opus 1, die 3 Trio's in Es-, G- und C-moll, vor die Oeffentlichkeit trat. Zu den vorzüglichsten Stücken dieses Theils der eigentlichen Beethoven-Biographie gehören Beethoven's Beziehungen zur Familie von Breuning und zum

Grafen von Waldstein. Trotz Wegeler und Ries ist es hier dem Verfasser gelungen, auch über diese Episoden in Beethoven's Leben manches Neue vorzutragen.

Erst sechs Jahre nach der Herausgabe des I. Bandes seines biographischen Werkes liess Thayer in Berlin bei W. Weber den II. Band desselben erscheinen (1872). Gerade dieser 416 Seiten enthaltende Band lässt alle Vorzüge Thayer's im hellsten Lichte strahlen. Hohe Freude am Objekte seiner Darstellung, ein fast unglaublicher Fleiss, wissenschaftliche Tüchtigkeit, Unbefangenheit im Auffassen schwieriger Punkte und kritischer Scharfsinn reichen sich vornehmlich hierin harmonisch die Hände. Dieser Band setzt das im ersten Bande begonnene dritte Buch: „Beethoven's erste Wiener Zeit 1792—1800“ vom vierten Kapitel an fort, giebt fernerhin das ganze vierte Buch: „Beethoven auf der Höhe seines Schaffens; 1. bis zur Wiederholung des Fidelio, 1800—1806“, in 9 Kapiteln, endlich noch IX Anhangsabhandlungen. — Neues bietet unser Autor ja in jedem Kapitel dar, aber der zweite Band zeichnet sich vor den anderen durch eine so erstaunliche Fülle von Neuigkeiten aus, dass selbst Solche, die das Leben Beethoven's gründlich studirt haben, an nicht wenigen Stellen bedeutend stutzen müssen.

Das allerwichtigste Ergebniss des Thayer'schen Forschungstalentes ist jedenfalls die These, dass die allbekannten, allgeliebten Guicciardi-Briefe des Meisters gar nicht an die Gräfin Julia Guicciardi gerichtet sind (Band II, p. 167 ff.). Da nun diese Angelegenheit unsern Beethoven-Biographen auch noch in seinem III. Bande tüchtig beschäftigt, da sie überdies das allgemeinste Interesse beanspruchen darf, soll sie auch im weiteren Verlaufe dieser Abhandlung eine besondere Berücksichtigung erfahren.

In diesem (II.) Bande zumal nehmen wir einen der schönsten Grundzüge der Darstellungsart Thayer's wahr. Sehr bald nämlich wird es klar, dass unser Autor sich der höchst schwierigen Aufgabe unterzieht, das Leben Beethoven's Schritt für Schritt nach Raum und Zeit zu verfolgen. Für die Topographie und Chronologie des Beethoven'schen Lebens hat denn unser Autor auch wahrhaft überraschende Resultate erreicht.

Nach der Veröffentlichung des II Bandes (1872) verging eine noch längere Reihe von Jahren bis zum Erscheinen des folgenden, als es nach der Herausgabe des I. Bandes der Fall gewesen war. Der nunmehr vorliegende III. Band der Thayer'schen Beethoven-Biographie (Berlin 1879 bei W. Weber) ist noch weit umfangreicher als der zweite Band. Er führt uns den Helden der Biographie nur von 1807 bis zum Ende des Jahres 1816 vor — und umfasst dennoch nicht weniger als 518 Seiten. Demnach werden wir wohl noch zwei neue Bände zu erwarten haben, ehe das Thayer'sche Werk zum völligen Abschlusse gelangt sein wird.

Wir erhalten hierin nach Thayer's Anordnung das gesammte fünfte Buch in Beethoven's Leben: „Beethoven auf der Höhe seines Schaffens. 2. Von der Wiederholung des Fidelio bis zum Jahre 1816. Das Ganze in 11 Kapiteln nebst XIII Anhangsabhandlungen.

Im Allgemeinen muss behauptet werden, dass dieser Theil von seinem Vorgänger anno 1872 an Kraft und Fülle der Darstellung entschieden überragt wird. Hier liegt das wesentliche Verdienst Thayer's vornehmlich darin, dass er die in dieser Periode überaus reichlich fliessende Brief-Quelle in Verbindung mit allerhand wichtigen Dokumenten von des Meisters eigener Hand in genauester Zeitfolge hervortreten lässt. So macht denn dieser Band an gar vielen Theilen mehr den Eindruck einer Autobiographie Beethoven's in Briefen und Dokumenten als den einer von Thayer selbst gegebenen Schilderung des Beethoven'schen Lebens. Die Briefe Beethoven's namentlich sind oft zu unvermittelt aneinandergereiht, man sieht sich nicht selten dabei vergebens nach erläuternden Worten des Verfassers um. — Andrerseits erweckt just in diesem Bande Thayer's mit Scharfsinn gepaarter mühevollster Forscherfleiss, der es auch hierin wieder zu überraschend neuen Resultaten bringt, die allerhöchste Bewunderung.

Schon im ersten Kapitel (das Jahr 1807) erfahren wir Interessantes über Beethoven's Beziehungen zum Opernwesen, überhaupt zum Theater. Viele leben noch in dem Glauben, als hätten die üblen Erfahrungen, die Beethoven mit seinem Fidelio machen musste, in dem jugendlichen Meister zunächst alle Lust und allen Sinn für ein weiteres Opernschaffen ertödtet. Diese belehrt jetzt Herr Thayer entscheidend, dass es sich damit ganz anders verhält. Als Peter Freiherr von Braun, der unserm Komponisten nicht sonderlich wohlwollende Intendant der K. K. Hoftheater, Ende 1806 die Verwaltung derselben einer Gesellschaft von Kavalieren übertrug, worunter sich auch einer der hervorragendsten Verehrer der Beethoven'schen Tonmuse, Fürst von Lobkowitz, befand, da hielt Beethoven nicht allein den geeigneten Moment für herbeigekommen, um ein festes Engagement im Dienste der neuen Leiter zu erlangen, sondern er verpflichtete sich in einem darauf bezüglichen umfassenden Schriftstücke unter Anderem auch sogar dazu: „jährlich eine kleine Operette (?) oder ein Divertissement, Chöre oder Gelegenheitsstücke nach Verlangen und Bedarf der löblichen Direktion unentgeltlich zu liefern —“ (III, p. 5; vergl. auch Nohl: Beethoven's Leben II, p. 264 ff.) — Aber Beethoven sollte während seines ganzen Lebens nie eine öffentliche Stellung bekommen.

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 27. Januar.

Das zweite Abonnements-Konzert der **Sing-Akademie** am 13. Januar gehörte zu den hervorragendsten Musikabenden der Saison. Der Direktor der Sing-Akademie, Herr **Martin Blumner**, führte dem überaus zahlreichen Publikum ein Oratorium eigener

Komposition, „der Fall Jerusalems“ vor. Es darf wohl behauptet werden, dass die Neuzeit auf dem Gebiete der Oratorienmusik nächst dem Kiel-schen Christus kein würdigeres, bedeutenderes Werk hervorgebracht hat, als Blumner's, den Fall Jerusalems zum Objekte habende Tonschöpfung. Ein wesentliches Erforderniss für eine so hochernste, heilige Kompositionsgattung, das der durchgängig behaupteten Styl-Hoheit, besitzt freilich unser Komponist lange nicht in dem bewundernswerthen Maasse, das Kiel's Christus zu einem so einzigen Werke in der Gegenwart stempelt, allein immerhin besitzt doch auch Herr Blumner genug von dieser Haupttugend eines geistlichen Tondichters, um nicht im Grossen und Ganzen damit befriedigen zu können. Herrn Blumner ist es nicht immer verliehen, da, wo er mit seiner erfindungsreichen Musik dramatisch auftritt, die Grenzen zwischen derjenigen Dramatik, wie sie der Oper eignet, und zwischen derjenigen, wie sie dem Oratorium entspricht, genau innezuhalten — wahrlich ein tiefes Mysterium für den schaffenden Musiker. Lehren lässt sich das nicht, kaum erklären, wenn irgendwohin, so passt gerade hierhin das Goethe'sche Wort: „Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen“. Kaum bedarf es der Erwähnung, dass der Schöpfer dieses Oratoriums den gesammten Apparat der Kompositionstechnik vollkommen beherrscht; dazu gesellt sich bei ihm die hohe Kunstfertigkeit in der Orchestration und die Fähigkeit, ausserordentlich sangbar zu schreiben. Man könnte das Ganze nicht übel das erste grosse musikalische Seitenstück zu Kaulbachs grossartigem Freskobilde „Die Zerstörung Jerusalems“ nennen. Hier wie dort bilden die zelotischen Parteikämpfe in den ihrem Geschick anheimfallenden Mauern der heiligen Königsstadt Jerusalem den Brennpunkt der gesammten Komposition, wobei freilich das Oratorium in Folge seines individuellen Charakters mehr das epische Nacheinander zur Geltung bringen kann, während sich des Malers Genialität auf die dramatisch hervorspringenden Hauptpunkte beschränken muss. Eine Gestalt, die dem Kaulbach'schen Meisterwerke noch ein besonderes Interesse verleiht, nämlich die des Ahasverus, hat bedauerlicherweise in Blumner's Oratorium keine Verwendung gefunden, obgleich dieses Phänomen unschwer mit dem Ganzen zu verweben war. Zu den Perlen des Blumner'schen Oratorium's gehört das von der höchsten Weihe durchhauchte Terzett zwischen Deborah (Christin), Tochter des Tempelhauptmanns Eleazar, zwischen Simeon, dem Haupte der Christengemeinde, zwischen Maria, der messiasfeindlichen Schwester Deborah's, und dem Chore: „Herr Jesu, der Du kommen bist“ etc., während Maria singt: „ich fürchte Gott und seine Schaar“ etc.

Die Ausführung des ebenso umfangreichen als schwierigen Werkes kann als eine wohlgelungene bezeichnet werden. Dass der Dirigent, Herr Blumner, heute an Kraft, Feuer, unermüdlichster Energie besonders glänzte, versteht sich fast von selbst. Herr Betz als Eleazar bewies, dass er zu den wenigen Auserwählten der Opernsängerschaar gehört, die auch auf einem der Oper fast entgegengesetzten Gebiete Wundervolles zu leisten versteht. Edles Maasshalten in klassischer Weise kann man an ihm studiren. Die beiden Schwestern Maria (Sopran) und Deborah (Alt), die Töchter Eleazar's wurden von Frl. Anna Ruediger und von Frl. Adele Assmann im Ganzen zufriedenstellend gesungen; Erstere vermochte dem sich gerade in diesem Oratorium stark entfaltenden dramatischen Leben nicht immer zu genügen. Durchaus Günstiges lässt sich vom Tenoristen Herrn Th. Hauptstein sagen, der den Simeon und einen Zeloten sang. In einem Quartett mit Chor der anziehenden Christen thaten sich auch noch Frl. Martha Irmer (Sopran) und Herr Dr. Bouness rühmlich hervor. Die Berliner Sinfoniekapelle trug ebenfalls das Ihrige bei, um dem schönen Ganzen ein gutes Gelingen zu verschaffen.

In dieser eben nicht armen Konzertsaison haben sich dem Publikum so manche Musiker in ihrer Doppeleigenschaft als Komponisten und Pianisten vorgestellt. Zu diesen gehört auch Herr S. Herzog, der Sonnabend, den 11. Januar, in den Räumen der Singakademie ein Konzert veranstaltete. Herr Herzog nimmt einen beachtenswerthen Rang unter den zahlreichen tüchtigen Klavierspielern Berlin's ein. Seine natürliche Technik, worin ein modulationsreicher Anschlag in erster Reihe glänzt, bewies derselbe vornehmlich in Chopin's F-dur-Ballade und in den sehr schwierigen Schlusssnummern seines Programms: Mazure pologne von Rubinstein und Rhapsodie hongroise (Nr. 12) von Liszt. — Weit mehr interessirte es Referenten, Herrn Herzog als schaffenden Künstler kennen zu lernen. Dazu bot die erste Nummer des Konzerts, Sonate für Klavier und Violine Gelegenheit. Unser Komponist hat viel gelernt, ist von Hause aus musikalisch und demnach nicht ohne wahrhaft musikalische Erfindungskraft, versteht auch, die Eigenart beider Instrumente sehr wirksam und dankbar in Harmonie zu bringen: allein Kompositionen, wie diese Sonate, die so wenig vom Geheimniss tief eingreifender, lebendiger Rhythmik in sich tragen, werden nimmermehr eine nachhaltende, mächtige Wirkung auf die Gemüther erzeugen können. Wer einen lebendig pulsirenden, schlagfertigen und thatkräftigen Rhythmus besitzt, der kann nicht anders, als aus einem prägnanten, plastisch klaren Grundkern heraus eine fesselnde kleine Welt für sich zu gestalten, der man sich nolens volens ergeben muss. Der Mangel dieses wesentlichen Moments machte sich besonders im ersten und vierten Satze fühlbar, andrerseits liess gerade das schöne Andante erfühlen, dass dem Komponisten Spuren echter Empfindungstiefe verliehen sind; sein Andante enthält Momente wahrhafter, weihevoller Erhebung. Das Scherzo hat ein lebendig anregendes Thema, das zu einer tüchtigen Durchführung wie geschaffen erscheint; allein darnach schaut man sich hierin geradezu verwundert um. — Von desselben Komponisten zwei Liedergaben: a) Abends, b) Willkommen, war die zweite besonders anmuthig und originell. — Herr Gustav Hille, der schon die Violinpartie in Herrn Herzog's Sonate ausgeführt hatte, erfreute noch ganz besonders durch den vortrefflichen Vortrag einer Sarabande und Tambourin von Leclair.

— Fräulein **Malvine Gundlach** endlich, eine Altsängerin, deren Hauptstärke in der Koloratur liegt, trug ausser den Herzog'schen Liedern noch eins von Rob. Franz (Er ist gekommen) vor und eine Arie aus Rossini's „Italienerin in Algier."

Alfred Kalischer.

Ein Konzert von Frl. **Anna Steiniger** wird für die Freunde eines geschmack- und verständnissvollen, auf solide technische Basis begründeten Klavierspiels immer eine angenehme Erinnerung hinterlassen, auch wenn es, wie das am 14. d. M. von der genannten Künstlerin im Architektenhause veranstaltete, nicht frei war von störenden Zwischenfällen. Dahin gehören das Ausbleiben des auf dem Programm verheissenen Violinisten **Struss**, ferner die Repertoir-Einseitigkeit der mitwirkenden Sängerin Frl. **Mina Sciubro**, die uns zwar mit ihren **Lessmann**'schen Liedern Genuss bereitete, denselben jedoch durch den Vortrag völlig gleichartiger Lieder bei ihrem zweiten Auftreten abschwächte. Störende Umstände endlich wirkten am Beginn des Abends auch auf das Spiel der Konzertgeberin derart, dass ihre reichen Mittel in der Anfangs-Nummer, Beethovens Sonate op. 10, Nr. 3, nicht in gewohnter Weise zur Entfaltung gelangen konnten. Um so besser aber gelangen ihr die darauf folgenden Salon-Stücke: Liebeslied von Henselt, Scherzo von Jensen und Arabeske von Kleinmichel; nicht minder auch die Beethovensche Sonate op. 78, Moment musical und Impromptu von Schubert, durch deren musterhaften Vortrag die Zuhörerschaft sich für den Ausfall der Violin-Nummern reichlich entschädigt sah, und es demzufolge an lebhaftem, der Konzertgeberin gespendetem Beifall nicht fehlen liess.

—ns.

Schon seit einer Reihe von Jahren hat der Name **Markull** einen vortrefflichen Klang, und die Musikerwelt erkennt das Verdienst dieses Künstlers auf praktischem wie auf theoretischem Gebiete, namentlich aber um die Veredelung des musikalischen Geschmackes in seiner Heimathsstadt Danzig, auf's lebhafteste an. Ihn als Komponisten auch in weitere Kreise einzuführen, unternahm am 18. Januar der Hofmusikdirector **Bilse**, indem er in seinem Symphoniekonzerte des Meisters C-Moll-Symphonie zur Aufführung brachte. Dies Werk schliesst sich der Form nach an die klassischen Muster an, spiegelt jedoch in seinem Inhalte eine eigenartige, für den Zuhörer in hohem Grade reizvolle Gedankenwelt wieder. Freundliche und anmuthige Bilder sind es vorwiegend, welche uns der Komponist entrollt, und diese Grundstimmung weiss er auch dann festzuhalten, wenn die Macht der musikalischen Logik ihn veranlasst, die Grenze vom Anmuthigen zum Erhabenen zu überschreiten, wie z. B. in dem, von Staccato-Sechzehntheilen der Geigen begleiteten Posaunenthema des Andante, oder in dem feierlichen Unisono der Blechinstrumente gegen den Schluss des Finale. Dieselbe Klarheit und Gesundheit, welche sich in der Erfindung kund giebt, ist auch der thematischen Arbeit nachzurühmen, deren sicher dahinströmender Fluss fast niemals in's Stocken geräth, wenn wir von einigen etwas altmodisch klingenden Wiederholungen absehen, wie z. B. die der viertaktigen, auf das zweite Thema des ersten Allegro's folgenden Phrase. Doch auch in solchen Fällen kann die Theilnahme des Zuhörers nicht ermatten, Dank der stets effektvollen, dabei aber von jeder Gewaltsamkeit freien Orchestration, in der sich **Markull**, neben seinen übrigen Vorzügen, auch als ein Meister in der Farbengebung erweist.

Der Schwung und die liebevolle Sorgfalt, mit welcher **Bilse**'s vortreffliches Orchester diesmal seine Aufgabe löste, dürfen als eine gewichtige Bestätigung meines anerkennenden Urtheils gelten. Wenn sich das Publikum nur mit Zurückhaltung äusserte, so mag der Grund dafür theils in der Unbekanntschaft mit dem Werke liegen, theils in einer gewissen, durch lebhaften Verkehr mit der neudeutschen Schule bewirkten Einseitigkeit des Geschmackes; doch ist kein Zweifel, dass die edle Einfachheit der **Markull**'schen Symphonie desto offnere Ohren und Herzen finden wird, je häufiger sie auf dem Repertoire des Konzerthauses erscheint.

W. Langhans.

Herr **Emile Sauret**, welcher am 18. Januar in der Singakademie zum ersten Mal in Berlin auftrat, eroberte die Gunst des Publikums im Sturm, durch seine wahrhaft staunenswerthen Leistungen. Er ist einer der bedeutendsten Violinvirtuosen unsrer Zeit, und nennt man Sarasate's Namen, muss auch der seine genannt werden. In dem Fis-moll-Konzert von Ernst, welches er zuerst spielte, sind Schwierigkeiten aufgehäuft, wie sie der Geige wohl selten zugemuthet werden. Mit Grazie und Leichtigkeit überwand der Künstler alle, und das rasende Tempo, in welchem er z. B. den ersten Satz spielte, beeinträchtigte die Sicherheit und Klarheit des Spieles nicht im geringsten. Doppelgriffe in einem solchen Tempo, Flageolett-Töne in solcher Reinheit haben wir nie vorher gehört, selbst von Sarasate in seinem letzten Konzerte nicht. Der Ton des Herrn Sauret ist allerdings nur klein und zart und, in der Kantilene besonders, nicht breit und saftig genug, wir glauben aber, dass ein grösserer Ton die Volubilität seines Spieles beeinträchtigen würde, verzichten auch gern darauf, um seine ‚Virtuosenspezialität erhalten zu sehen. Denn den höchsten Kunstanforderungen vermag sein Spiel nicht zu genügen. Warum das aufgeben, was man besitzt, wenn man nicht sicher ist, das zu erreichen, was als höchstes Kunstziel erstrebenswerth erscheint. Sarasate's wie Sauret's Art der Kunstausübung, die in Besiegung unerhörter technischer Schwierigkeiten gipfelt, lässt unser Herz kalt, ihre Kunstfertigkeit dagegen ergötzt uns und erregt unser höchstes Erstaunen. Ob die Wirkung eine nachhaltige ist? Wir haben Grund es zu bezweifeln. Man kann die Vorträge eines Bülow, einer Klara Schumann, eines Joachim immer und immer wieder geniessen wie eine uns liebe und zuträgliche Kost, während die Finessen Jener doch bald in uns die Wirkung von toujours perdrix ausüben dürften. Fräulein **Ottilie Lichterfeld**, welche in diesem Konzerte mitwirkte, spielte eine Tokkata von Bach, ein Nocturne von Chopin und eine Konzert-Etüde von Tausig und erfreute uns abermals durch ihr massvolles, künstlerisches Spiel. Nur gegen die Auffassung von Chopin's Nocturne müssen wir Einspruch erhe-

ben. Der häufige Wechsel des Tempo ist ebenso wenig zu rechtfertigen, wie das Tempo überhaupt, in dem sie spielte.

Das Programm des zweiten Konzerts, welches Dr. **Hans v. Bülow** am 22. Januar im Saale der Singakademie veranstaltete, enthielt überwiegend Werke von Vertretern der romantischen Richtung in der Musik, von Schumann, Schubert und Chopin. Der Künstler war im ersten Theil von einer wie krankhaften Unruhe und Aufregung beherrscht, unter der die Reinheit seines Spiels, vornehmlich in der Schumann'schen Fantasie zu leiden hatte. Im zweiten Theil hingegen, der nur Werke Chopin's enthielt: C-moll- und E-dur-Notturno, Ges-dur-Impromptu, F-moll-Ballade, E-dur-Scherzo und Mazurka's aus op. 50 und 56 — zeigte er sich wieder als unumschränkter Beherrscher der Tasten. Alles was er spielte, bekundete die Universalität seines Geistes, die innige Verwandtschaft mit dem Genius unserer grössten Tonmeister, alles erschien wie eine Neugeburt aus dem Geiste, dem das Werk entsprungen. Wie feingeistig zeigte sich die Durcharbeitung bis in die kleinsten Einzelheiten, wie klar stieg vor dem Hörer der Bau des Tonstückes empor, wie rundeten sich die Themen unter seiner Hand zu plastisch lebensvollen Gebilden und ein wie warmer Ton entstieg den Tasten unter dem Druck seiner Hand. Es war ein unvergleichlicher Kunstgenuss.

Der Eindruck, den wir am nächsten Abend von dem Spiel des Herrn Dr. **Hans Bischoff** empfingen, war, trotz des naheliegenden Vergleiches mit dem Hans v. Bülow's, ein sehr günstiger. Er spielte Beethoven's Sonate op. 109 so brav und tüchtig, so fein ausgefeilt und sinnvoll, dass er die Hörer für das schöne, aber nicht leicht verständliche Werk in hohem Grade interessirte, und deshalb ist es ihm nicht hoch genug anzurechnen, dass er gerade diese Werke Beethoven's zum Vortrag gewählt hat. Herr Kammermusikus G. Holländer fand in dem Vortrag der drei anmuthigen, poesievollen Romanzen für Viola und Klavier von Fr. Kiel Gelegenheit seinen schönen und beseelten Ton zu entfalten. Herr Jacobowski, der dritte im Bunde, spielte später drei sehr beifällig aufgenommene Stücke für Violoncell von Widor mit eben so viel Zartheit des Tones als hoher technischer Vollendung. Fräulein Emma Faller, welche Mendelssohn's Konzertarie und einige Lieder sang, hat in der Höhe eine kräftige und wohlgebildete Stimme. Im piano aber muss sie den Ton fester bilden und freier herausbringen lernen, entweder er steckt tief im Gaumen, oder verflattert vollständig. Sehr sympathisch aber ist uns die Stimme nicht.

Einen besonderen Genuss gewährte uns am 24. Januar die Aufführung von Schumann's „Paradies und Peri" durch den unter Leitung des Königl. Musikdirektors Herrn **Alexis Holländer** stehenden **Cäcilien-Verein**. Es war eine schwere Aufgabe, sowohl in Bezug auf die Chöre, wie auch das Orchester, die sich der Dirigent gestellt, aber die Ausführung war — bis auf die Orchesterbegleitung, die zuweilen etwas aufdringlich hervortrat und bis auf einige kleine zufällige Unglücksfälle — nach allen Richtungen hin eine so vollendete, bis in die kleinsten Einzelheiten sorgfältig ausgefeilte, der stattliche Chor bekundete eine so musterhafte Schulung, die Solisten, vornehmlich Frau Otto-Meyer, Frau Anna Holländer Frl. Assmann, Herr William Müller und Herr Gillmeister zeigten sich ihrer Aufgabe so vollkommen gewachsen, dass wir und gewiss alle Hörer mit uns, dem Herrn Musikdirektor Holländer für die Aufführung gerade dieses so anziehenden Werkes, für die ungemeine Sorgfalt, welche er auf die Einstudirung verwendet, zu aufrichtigem Danke verpflichtet fühlen. Wie Hervorragendes er als Dirigent leistet, wie sehr er die Massen beherrscht und wie er den Geist des Werkes auf diese zu übertragen versteht, das hat er heut abermals vollauf bewiesen.

Es gebricht uns an Raum, um über alle Konzerte der letzten vierzehn Tage ausführlich zu berichten. Erwähnt sei vorerst des Konzerts des Violinvirtuosen Herrn **Waldemar Meyer** im Saale der Singakademie. Er spielte Beethoven's und Mendelssohn's Violinkonzert, eine Legende und eine Polonaise von Wieniawski und entwickelte im Vortrag dieser Stücke eine hervorragende, wenn auch nicht immer unfehlbare Technik. Besonders gelungen war die Wiedergabe des Andante im Beethoven'schen Konzerte, wenngleich dasselbe durch einen etwas wärmeren, volleren Ton noch gewonnen haben würde.

Herr **Edmund Khym** hat bereits in mehreren Konzerten seine Begabung als tüchtiger Orgelspieler und Künstler dargethan. In seinem jüngsten Konzerte in der Petrikirche spielte er u. a. eine Orgelfuge eigner Komposition, eine Fantasie von Schellenberg und die Es-moll-Sonate von G. Merkel. Besonders verdient macht er sich dadurch, dass er den ausgezeichneten Orgelkompositionen Thieles warme Theilnahme widmet und ihre Verbreitung fördert.

Emil Breslaur.

In dem von Herrn Hof-Pianisten **L. E. Bach** am 12. d. M. veranstalteten Prüfungs-Konzert seiner Schüler und Schülerinnen kam u. A. zur Aufführung: Mendelssohns G-moll-Konzert, Rubinsteins Trio B-dur (1. und 2. Satz), Chopin's Walzer in As, L. E. Bachs Auf dem Wasser, Mendelssohns Scherzo h-moll. Leider konnten wir nur der ersten Hälfte des Konzerts beiwohnen, die wie die meisten derartigen Veranstaltungen ihren Verlauf nahm und jedenfalls einen günstigeren Eindruck hinterlassen haben würde, wenn die Wahl der Tonstücke eine geeignetere, d. h. den Kräften der Schüler angemessenere gewesen wäre.

—i—.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die hiesige Börsenzeitung brachte vor Kurzem die Nachricht, dass Robert Franz in Halle, der berühmte Liederkomponist und Bachkenner par excellence, eine Anzahl werthvoller bisher nicht edirter Werke Joh. Seb. Bachs auf dem Boden der Villa Vitzthum wohlverpackt in einer grossen Kiste aufgefunden habe. Die genannte Zeitung putzt die Geschichte des Fundes feuilletonistisch auf, erzählt, dass R. Franz im Garten der Villa V. lustwandelnd bemerkt habe, dass die Stangen, an welche die jungen Bäume gebunden waren, mit Papier, anstatt mit Lappen oder Leder umwickelt waren. Er sei, weniger in der Hoffnung, einen grossen Fund zu thun, als um konsequent zu untersuchen, näher getreten, und habe zu seinem unbeschreiblichen Erstaunen auf den dicken Papierblättern die schöne Notenschrift Seb. Bachs entdeckt. Dies hätte dann zur Entdeckung der erwähnten Kiste geführt. Die Geschichte klang uns etwas unwahrscheinlich, wir wandten uns deshalb an Herrn R. Franz und baten um Auskunft. Derselbe war so gütig, uns folgendes mitzutheilen:

Sehr geehrter Herr!

Die Mittheilung der Berliner Börsenzeitung, dass ich eine Anzahl Bach'scher Manuskripte auf dem Dachboden der Villa Vitzthum entdeckt habe, ist ein albernes Märchen.

Halle, den 19. Januar 1879.

Ihr ergebenster

Rob. Franz.

— Herr Professor Dr. Joachim erhielt beim letzten Ordensfeste den rothen Adlerorden III. Kl. mit der Schleife.

— Herr C. Borchers, Gesanglehrer am Gymnasium und Dirigent des St. Nikolaichors in Kiel, ist zum k. preuss. Musikdirektor ernannt worden.

— Herr Mor. Brosig in Breslau feierte sein 25jähr. Kapellmeisterjubiläum. Dem Jubilar wurde bei diesem Anlass von der dortigen Universität das Diplom als Doktor der Philosophie verliehen.

— Der König von Baiern verlieh dem Kammermusiker Herrn Strauss die Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft.

— Herr F. Ries in Dresden erhielt vom Herzog von Coburg-Gotha die Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft.

— Herr A. W. Gottschalg in Weimar wurde vom Grossherzog von Weimar durch das Verdienstkreuz des Falkenordens ausgezeichnet.

— Alle Freunde und Verehrer der Frau Clara Schumann machen wir auf das grosse, wohl getroffene und sehr fein ausgeführte Bild derselben, welches soeben im Verlage von M. Bahn erschienen ist, aufmerksam. Die feinen, edlen Züge, welche das bekannte Rietschel'sche Reliefbild aus dem Jahre 1836 zeigen, sind auch noch auf diesem neusten Bilde des Jahres 1879 erkennbar. Güte und Milde paaren sich in dem Gesicht der edlen Priesterin unserer Kunst mit einem still verklärten, wie geweihten Schmerz und üben auf den Beschauer eine eigenthümliche Anziehungskraft aus.

— Fräulein Mina Sciubro, die talentvolle, von Herrn Otto Lessmann ausgebildete Sängerin, hat in der letzten Zeit in verschiedenen Städten, u. a. auch in Leipzig und Chemnitz mit grossem Erfolge konzertirt.

— Die Vossische Zeitung vom 25. Januar enthält folgende Anzeige:

Zigeunersystem.

Eine Schnelllehre für Fortepiano, wonach ein Jeder in 36 Stunden fliessend vom Blatte spielen lernen kann.

Ich mache hiermit dem Publikum bekannt, dass ich in Begleitung einer meiner Schülerinnen angekommen bin, um einen Cursus nach der obengenannten Methode zu ertheilen.

Das Buch, wonach gespielt wird, kostet 15 Mk., die ersten 9 Stunden, wonach ein Jeder sich selber vervollständigen kann, 30 Mk., die zweiten 9 Stunden 20 Mk., der ganze Cursus mit Buch 100 Mk. Diejenigen, welche den Unterricht wünschen, werden ersucht, sich innnerhalb 8 Tagen zu meld.

C. H. W. M., Tochter des Herausgebers.

Ob sich Viele für 100 Mk. das zweifelhafte Vergnügen bereiten werden, die Zigeunermethode kennen zu lernen? Warum übrigens „Zigeunermethode", für eine Anleitung zum Prima vista-Spiel? Die Zigeuner spielen ja bekanntlich alles auswendig und kennen keine Note.

Paris. Man geht mit dem Plane um, das Gebäude des Konservatoriums der Musik bis auf den Konzertsaal, an den sich so viele grosse Traditionen knüpfen, umzubauen. Der Umbau erfordert die Summe von acht Millionen Francs, wie Garnier, der berühmte Erbauer der Grossen Oper, schon ausgerechnet hat.

Stuttgart. Conradin von Schwaben, Oper in 4 Akten von Gottfried Linder, wurde hier am 19. Januar zum ersten Mal aufgeführt und errang einen grossen Erfolg.

Bücher und Musikalien.

D. Krug: Rosenknospen, Leichte Tonstücke über beliebte Themas, mit Fingersatz-Bezeichnung. Leipzig, Forberg.

Diese Sammlung enthält die schönsten und werthvollsten Lieder und Opernarien in geschmackvollen, leicht spielbaren Uebertragungen. Wer die leichteren Mendelssohn'schen Lieder ohne Worte zu spielen vermag, wird auch diese Stücke gut überwältigen können.

E. B.

Mendelssohn's ausgewählte Werke für Klavier. Berlin, Karl Simon.

Nicht alles, was Mendelssohn geschrieben, vermag

heut noch unser volles Interesse zu erregen, manches, z. B. aus den Liedern ohne Worte, erscheint uns schon etwas verblasst. Deshalb ist die vorliegende Auswahl aus seinen Klavierwerken sehr verdienstlich, da sie nur das enthält, was den Zeiten Trotz bieten und stets durch den fesselnden Reiz der Poesie, durch Anmuth und tiefe Empfindung den Musiker und Musikfreund erfreuen und erheben wird. E. B.

Mendelssohn's Lieder für 1 und 2 Singstimmen mit Klavierbegleitung sowie die Chorlieder sind von Theod. Kirchner und Horn für Klaviersolo geschickt, wirkungsvoll und gut klaviermässig übertragen worden. Sie erschienen bei Peters in Leipzig in den bekannten billigen und eleganten Ausgaben. E. B.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Ludwig Meyer: 5. Kinder-Trios für Klavier, Violine und Violoncell, op. 16. Magdeburg, Heinrichshofen.

Der Klavierpart in der Schwierigkeit der mittelschweren Mozart'schen Sonaten, z. B. der F-dur Sonaten oder der Sonate in A-dur mit den Variationen.

Winke und Rathschläge.

Frage.

Man lasse eine Tonleiter mit einer Hand in einem beliebigen Schnelligkeitsgrade spielen, gleich darauf Handgelenkübungen in Oktaven, piano, mit recht leichter Hebung der Hand im Handgelenk und ganz ruhigem Unterarm (vielleicht in chromatischer Folge. Siehe meine „Technische Grundlage des Klavierspiels S. 15"), aber ja nicht bis zur Ermüdung der Hand, vornehmen. Wenn man gleich darauf wieder eine Tonleiter spielen lässt, so wird man die angenehme Erfahrung machen, dass der Schüler dieselbe viel leichter und geläufiger ausführt als vorher. Welches ist der Grund hiervon?

Wir bitten unsere geehrten Leser und Leserinnen, uns Ihre Bemerkungen darüber mittheilen zu wollen. E. B.

Anregung und Unterhaltung.

Nicht blos ein Musikstück, das in der Fülle jenes Selbstbewusstseins komponirt ist, sondern auch der blosse Vortrag desselben kann als das künstlerisch Höchste betrachtet werden, wenn uns daraus jener wundersame Unendlichkeitshauch anweht, der unmittelbar bekundet, dass der Exekutant mit den Komponisten auf derselben freien Geisteshöhe steht, dass er ebenfalls ein Freier ist. Ja dieses Selbstbewusstsein der Freiheit offenbart sich ganz besonders durch die Behandlung, durch die Form, in keinem Falle durch den Stoff, und wir können im Gegentheil behaupten, dass die Künstler, welche die Freiheit selbst und die Befreiung zu ihrem Stoffe gewählt, gewöhnlich von beschränktem, gefesseltem Geiste, wirklich Unfreie sind. Heine.

Anzeigen.

Neue Musikalien.

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

[14]

Behr, François. Op. 409. Les Songes dorés. Valse de Salon pour les petites mains et doigtées pour Piano . . . . ℳ 1 75
— — Op. 410. L'Amaranthe. Polka gracieuse pour Piano 1 25
Gassmann, A. Op. 13. Feu d'artifice. (Buntfeuer) Galop brillant pour Piano 1 50
Giese, Theodor. Op. 271. In stiller Nacht. Au calme de la nuit. Serenade für Pianoforte 1 50
— — Op. 273. Frühlingsblüthen. Fleurs de printemps. Idylle für Pianoforte 1 25
— — Op. 274. Treue Liebe. Amour sincère. Gavotte für Pianoforte . . . . 1 —
Krug, D. Op. 196. Rosen-Knospen. Leichte Tonstücke über beliebte Themas mit Fingersatzbezeichnungen für das Pianoforte
No. 203. Volkslied: Ich hatt' einen Kameraden . . . . 1 —
- 204. Weber, B. A. Schützenlied „Mit dem Pfeil dem Bogen . . . . 1 —
- 205. Schubert, F. Lob der Thränen . . . . 1 —
- 206. Abt, F. Vergiss für mich die Rose nicht. Op. 544 . . . . 1 —
- 207. Hiller, F. Wenn ich ein Vöglein wär' . . . . 1 —
- 208. Volkslied: Wanderschaft. Der Mai ist gekommen . . . . 1 —
— — Op. 349. Les trois Amis. Petites Fantaisies sur des motifs d'Opéras favoris pour Piano à six mains.
No. 1. Weber, Oberon 1 50
- 2. Mozart, Don Juan 1 50
- 3. Weber, Robin des Bois (Freischütz) 1 50
- 4. Mozart, La flûte enchantée (Zauberflöte) 1 50
- 5. Rossini, Barbier de Séville 2 25
- 6. Boieldieu, La Dame blanche. (Weisse Dame) 1 50
— — Op. 350. Immergrüne Blätter. Eine Sammlung der schönsten Volksweisen etc. für Pianoforte leicht gesetzt. Heft 1. 2. à 1 Mk. 50 Pf.
Löw, Josef. Op. 345. Das Echo am See. (L'Echo au Lac). Klavierstück . . . . 1 —
Op. 347. Ein Tag der Wonne (Un Jour de bonheur). Klavierstück . . . . . 1 —
Op. 348. Romanze für Pianoforte . . . . — 75
Wohlfahrt, Franz. Op. 38. Leichtester Anfang im Violinspiel. Vierte Auflage 2 70
— — Op. 54. Vierzig Elementar-Etuden für Violine mit oder ohne Begleitung des Pianoforte. 40 Etudes élementaires pour Violon avec ou sans accompagnement de Piano. 40 Elementary Exercises for the Violin with or without accompaniment of the Pianoforte. (Text deutsch, französisch und englisch.)
Für Violine allein Heft 1. 2. à 1 Mk. 50 Pfge.
Für Violine mit Pianoforte Heft 1. 2. à 3 M.



Fr. Zimmer, Kgl. Musikdirektor.
Elementar-Musiklehre 2,80 Mk.
Violinschule I. 3 M., II. 2,25 M., III. 2 M.
Gesanglehre I. Heft 50 Pfg.
Neue Methode, nach welcher selbst weniger begabte Schüler überraschend schnelle Fortschritte machen.
Quedlinburg, Verlag von **Chr. Friedr. Vieweg**'s Buchhandlung. [15]

Neuer Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Die

Ornamentik

der klassischen Klavier-Musik.

Enthaltend: Die Verzierungen der klassischen Klavier-Musik von J. S. Bach bis auf L. van Beethoven, leicht fasslich erklärt und durch zahlreiche Beispiele erläutert

von

Ludwig Klee,

Vorsteher der „Akademie der Musik“ zu Berlin.

Preis 7 Mark.

„Die Ornamentik der Klassiker des Herrn Ludwig Klee gehört zu den besten Werken dieser Gattung. Da die leicht und fasslich gegebenen Erklärungen gleichzeitig von Beispielen begleitet sind, welche aus den Werken unserer Meister entlehnt sind, so eignet sich das Werk auch zum Schulgebrauche. Es sei überhaupt in jeder Hinsicht bestens empfohlen.“

[17] **Prof. Dr. Th. Kullak.**

Für Musiker, Kritiker, Dilettanten!

Soeben erschien:

Musikalisches Künstlerbrevier.

Aphorismen für Künstler und Kunstfreunde.

Gesammelt und herausgegeben von

Hugo Mund.

Preis: 1 M. 25 Pf. Gebunden mit Goldschnitt 2 M. 75 Pf.
Verlag von **Georg Wigand** in Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.
herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 4. **Berlin, 15. Februar 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die ersten Klavierstunden nach dem Prinzip der Anschauung.

Ein Wort zur Klavierunterrichtsreform.

Von **Adolph Schönheyde.**

(Schluss.)

Wenn sich der erste Klavierunterricht zunächst auf Tasten- und Notenkenntniss und auf die Kenntniss des Werthes der Noten und ihrer Dauer erstreckt, so hätten wir im Folgenden das Letztere noch zu erwähnen und nachzuweisen, wie der Werth der Note nach denselben Grundsätzen dem Schüler zur Anschauung gebracht werden kann, wie jenes. — Diese Grundsätze waren aber die folgenden: Vom Konkreten zum Abstrakten, von der Sache zum Zeichen, von dem Ganzen zu seinen Theilen.

Obwohl eine jede von den vielen Klavierschulen ihre eigenen Vorzüge hat, so wird doch von allen in diesem Punkte gefehlt, dass sie dem Schüler zu viel Abstraktes bieten, den Werth der Note zu wenig veranschaulichen und die Tonzeichen für Viertel-, Achtelnoten etc. behandeln, ohne dass der Schüler mit der Sache selbst, mit den rhythmischen Bewegungen genügend bekannt ist. — Die Kenntniss der längeren oder kürzeren Zeitdauer der Töne, ihrer langsameren und schnelleren Aufeinanderfolge wurde stillschweigend vorausgesetzt und der Schüler erlangte sie erst mühselig nach längerem Gebrauche der Tonzeichen. Ein anschaulicher Unterricht erfordert aber vor Allem ein Eingehen in die Sache, ein gemüthliches Vertiefen in den Unterrichtsstoff, eine Vorbereitung für alles Abstrakte, hier in diesem Falle für die Tonzeichen. — Unterlässt der Lehrer eine solche Vorbereitung, so tappt der Schüler im Dunkeln, und der Lehrer operirt mit blinden Vorstellungen. — Wie der Schüler bei der Entwickelung des Notensystems erst den Akkord hörte und dann ihn zur schriftlichen Darstellung brachte, so muss er auch hier erst *hören* und dann *sehen*, und klar darüber sein, dass es in der Musik Töne von längerer und kürzerer Dauer giebt, er muss dieselben wahrnehmen, genau von einander unterscheiden können und wohl auch im Stande sein, ähnliche nachzubilden und zu erfinden, ehe er mit den Tonzeichen bekannt gemacht wird, die den Werth und die Dauer der Töne bezeichnen. Ist der Schüler über die Sache im Klaren, dann wird ihm auch die Bedeutung und der Zweck der Zeichen verständlich sein. — Die lebendige Sache ist eben das Wesentliche, die todten Zeichen vorläufig das Unwesentliche. — Um den Schüler aber auf die Zeichen vorzubereiten, bedarf es einiger Uebungen, die zunächst im Zergliedern und Zusammensetzen rhythmischer Figuren bestehen. Uebungen ohne Rücksicht auf Zeichen müssen dem eigentlichen Unterrichte vorausgehen. — Dass aber solche Uebungen einfach, klar und deutlich sein müssen, braucht nicht erst erwähnt zu werden. Da aber Alles, was innerhalb des kindlichen Gedanken- und Ideenkreises liegt, für den Schüler das Einfachste und Klarste ist, so halten wir uns bei der Auswahl solcher Uebungen zunächst an das, was das Leben des Kindes, das Spiel, bietet. — Greifen wir nun hinein in das kindliche Leben, und hinreichender Stoff wird sich dem Lehrer bieten, um den Unterricht

anknüpfen zu können. Beobachten wir einmal den Knaben bei seinem Spiele! — Auf seiner Trommel weiss er schon allerhand rhythmische Figuren, wie

oder

etc.,

zu schlagen und versteht taktmässig darnach zu marschiren! Allerdings thut dieses der Knabe nach Willkür und Laune, ohne eine bestimmte Vorstellung von den rhythmischen Figuren zu haben und ohne darüber wohl Rechenschaft ablegen zu können. — Es ist nun Sache des Lehrers, an dieses den Unterricht anzuknüpfen, das Taktgefühl zu wecken, die Trommelschläge nach bestimmten Gesetzen und Regeln ausführen zu lassen. Kurz, der Schüler wird zu Wahrnehmungen angehalten, so dass er angeben kann, auf welche Schritte ein Schlag, und auf welche zwei Schläge erfolgen. Kurze rhythmische Figuren, wie z. B. der Anfang des von jedem Knaben gekannten Zapfenstreiches



muss er analysiren und herausfinden, dass er bei dem Marschiren darnach auf den 1. und 3. Schritt zwei Schläge, auf die übrigen nur einen Schlag macht. Diesen Uebungen folgen nun auch einige im Zusammensetzen solcher Rhythmen. — Zu diesem Zwecke hat der Schüler auf Kommando folgende Uebungen auszuführen:

1) Auf je 4 Schritte 2 Schläge auf den 1. u. 3. Schritt
2) Auf je 4 Schritte 2 Schläge auf den 2. u. 4. Schritt
3) Auf je 4 Schritte 2 Schläge auf d. 3. Schritt u. s. w.

Ferner bezeichnen 3 Schläge auf einen Schritt den Rhythmus der Triole, 4 Schläge den des Sechszehntels. Die Dauer der halben und ganzen Note wird durch einmaliges Schlagen auf 2 und 4 Schritte bezeichnet. — Obwohl diese Vorübungen auch durch Klopfen auf den Tisch oder durch Händeklatschen bewirkt werden können, so ist doch wohl die Trommel, das primitivste aller Instrumente, am geeignetsten und am natürlichsten, den Rhythmus zu markiren und hervortreten zu lassen. Der durch Trommelschlag markirte Marschtakt hat übrigens noch den Vortheil, dass derselbe stets in $^4/_4$ Takt gehalten ist, in welchem der Schüler den Takt als Ganzes, nicht als Theil, als $^3/_4$ oder $^3/_8$ Takt kennen lernt. — Auch hier gilt der Grundsatz: Vom Ganzen zu seinen Theilen. Nicht am $^3/_4$-, noch am $^3/_8$-Takt kann der Lehrer die Begriffe Viertel-, Achtel-, Halbenoten entwickeln, sondern am $^4/_4$-Takt, am Ganzen Takte. Da 4 Noten auf den ganzen Takt gehen, so heissen sie Viertel, da 8 den ganzen Takt ausmachen, Achtel. Schwer würde es halten, diese Begriffe an einer anderen Taktart zu entwickeln. — Auch bei der Erklärung und Erläuterung der Tonzeichen angelangt, beginne man mit der ganzen Note und gehe zu den Halben, Vierteln etc. über, damit der Schüler sieht, aus wie viel Halben, Vierteln etc. das Ganze besteht. Um in natura dieses dem Kinde zu zeigen, vergleiche man die ganze Note mit einem Apfel, ihre Form (=) mit der eines Apfels. Ein Schnitt in denselben theilt ihn in 2 Halbe; die Halben werden als Note durch einen Strich bezeichnet, ein zweiter Schnitt theilt diese in Vierteln, die schriftlich mit kleineren Köpfen dargestellt werden.

In diesen Uebungen stellen wir das Sachliche durch Zeichen dar, in den nächsten nehmen wir den umgekehrten Werth und stellen Notenfiguren, wie oder etc. sachlich dar, d. h. wir bringen diese mit Hülfe des zu Vierteln getheilten Apfels zur Anschauung. Daraus ersieht dann der Schüler, dass 4 Viertel zu einer ganzen, 2 Viertel zu einer halben Note gehören und dass er auf eine halbe Note 2 Viertel su zählen hat. — Von diesen Gesichtspunkten aus hätte der Lehrer den Unterricht über den Werth und die Dauer der Noten zu ertheilen. — Hat es auch einerseits den Anschein, als würde der Unterricht durch eine derartige Behandlung zu blosser Spielerei und Tändelei herabgewürdigt, so muss auch andererseits zugegeben werden, dass diese Uebungen innig mit der kindlichen Anschauungsweise als auch mit dem Wesen des Lehrstoffs zusammenhängen und dass namentlich das Taktgehen ungeheuer den Sinn für Rhythmus fördert; auch dient es dem Kinde während der Stunde nur zur Erholung. 5 Minuten in der Stunde solchen Uebungen gewidmet, wirken nicht allein erfrischend und belebend, sondern nützen auch mehr als lange Definitionen über den Werth der Noten.

Nach dem Vorhergegangenen hätte der Schüler die Note nach zwei Seiten hin kennen gelernt; erst als Bezeichnung einer Taste, dann als Zeichen ihrer Dauer. — Von der Gewandtheit, sie nach diesen beiden Seiten hin geistig zu erfassen und aufzunehmen, wird die Lesefertigkeit des Schülers abhängen. — Um auch Spielfertigkeit zu erzielen, bedarf es noch der Ausbildung des Gehörs und der Kräftigung der Finger- und Handgelenke. Auf diesen letzten Gegenstand wird Schreiber dieses späterhin einmal zurückkommen. — Für jetzt aber wünscht er, dass die vorliegenden Zeilen zur Klärung der elementaren Klavierunterrichtsmethode etwas beitragen möch-

ten, damit die Musik erlernende Jugend auf eine wahre und naturgemässe, interessante und praktische Weise in das Reich der Töne eingeführt werde.

Sind im harmonischen, besonders im vierstimmigen, Satze „Quintenparallelen" und „Querstände" in jedem Falle zu vermeiden?

Von **W. Irgang.**

Im 4. Jahrhundert n. Chr. wurde das erste Tonsystem aufgestellt, und zwar vom heiligen Ambrosius. Es bestand dasselbe aus 4 Tonreihen. Die erste Reihe ging von d—d, die zweite von e—e, die dritte von f—f, die vierte von g—g. Diese sogenannten Kirchentöne (oder Kirchentonarten) bestanden nur aus Stammtönen.

Erst im 6. Jahrhundert fand durch Gregor den Grossen eine Erweiterung dieses Tonsystems statt. Er setzte die 4 ambrosianischen Kirchentöne eine Quarte tiefer und fügte 4 neue hinzu. Die ersten nannte er die authentischen (ursprünglichen), die neuen die plagalischen (entlehnten) Töne. Auch alles nur Stammtöne. Gregor theilte das Tonsystem in Oktaven ein, und setzte an Stelle der griechischen Namen die ersten 7 Buchstaben des lateinischen Alphabets. Unser heutiges h hiess damals b. Die Töne traten stets hintereinander auf, niemals 2 oder mehrere Töne gleichzeitig.

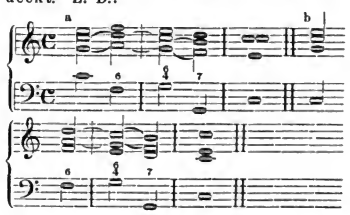
Die ersten schwachen Versuche, mehrere Töne gleichzeitig erklingen zu lassen, fielen ins 9. Jahrhundert. Somit ist der Anfang zur Harmonielehre gemacht. Aus einer hinterlassenen Schrift des gelehrten Mönches Hucbaldus (starb 930) ist ersichtlich, dass erstens eine „Prinzipalstimme" mit 2 gleichlaufenden Stimmen in Quinten und Oktaven, oder zweitens eine „Prinzipalstimme" mit kon- und dissonirenden Intervallen in verschiedener Bewegung (also bald in grader, bald in Gegenbewegung) begleitet wurde.

Damals störten also die „Quinten-" und „Oktavenparallelen" nicht; sie waren geradezu geboten. So wie der Geschmacksinn, so ist auch der Gehörsinn bildungsfähig. 500 Jahre später, im 14. Jahrhundert, stellte Marchettus von Padua und Johannes de Muris die Regel auf: „dass 2 vollkommene Konsonanzen — Quinten und Oktaven — nicht gleichlaufend folgen sollen, und dass die Dissonanz eine Auflösung in die nächste Konsonanz bedinge."

Obgleich das ursprüngliche „Quintenparallelen-Gebot" seit circa 500 Jahren ein Verbot geworden ist, so giebt es doch Musiker genug, welche dieses musikalische Unkraut als solches nicht erkennen und dasselbe in ihren Kompositionen ungenirt wuchern lassen. In seltenen Fällen wird mit Absicht eine „Quintenparallele" notirt werden, in den meisten Fällen schlüpft sie unbemerkt in den harmonischen Satz, und das passirt meist denen, welche von vornherein nicht nach „Gesetz und Regeln" arbeiteten, was freilich bequemer ist, dadurch aber das „Unschöne" der meisten „Quintenparallelen" nicht hören gelernt haben. Das Gehör ist auch verbildungsfähig.

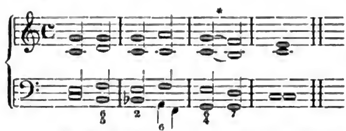
Andere wieder halten sich so streng an das Verbot, dass sie unter allen Umständen „Quintenparallelen" vermieden haben wollen. Und doch giebt es einzelne, welche nicht nur nicht unschön, sondern „schön", ja „interessant" klingen; sie fallen aber bei vielen der „Pedanterie" zum Opfer.*)

Ueber „brauch- und unbrauchbare Quintenparallelen" gehen die Meinungen der Theoretiker sehr auseinander. Weil die „Quintenparallelen" in ihrer unverhüllten Gestalt künstlerisch nicht verwendet werden können, sollen sie aus dem harmonischen Satze verbannt bleiben. Nun, die „Quartenparallelen" können auch nicht in ihrer unverhüllten Gestalt Verwendung finden, nichtsdestoweniger aber erscheinen sie zahlreich im harmonischen Satze, wenn auch nicht unverhüllt, so doch durch eine Terz ober- oder unterhalb gedeckt. Z. B.:
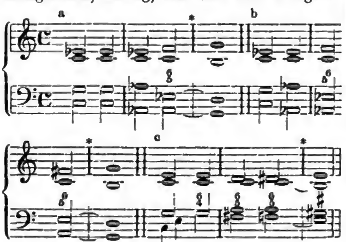


*) Am ausführlichsten hat W. Tappert dies Thema in seinem Buche: „Das Verbot der Quintenparallelen" (Leipzig, Mathes) behandelt. Auch der berühmte Historiker Ambros hat darüber geschrieben. Der Titel des Werkes lautet: „Ueber das Quintverbot." Ein etwas merkwürdiger Titel, denn Quinten zu schreiben ist nicht nur keine Sünde, sondern sogar eine Nothwendigkeit, wie sollte man einen Akkord bilden ohne Quinte. Verboten sind nur die fortschreitenden Quinten, ist die Parallelbewegung derselben. Der alte Hauptmann ist auf das Buch von Ambros nicht gut zu sprechen. Er sagt über dasselbe: „A. bringt in seiner Quintenstudie auch alles durcheinander, macht keinen Unter-

„Quintenparallelen“ lassen sich weder durch eine Terz ober- noch unterhalb decken, können auch nicht ihrer so viele hintereinander brauchbare Verwendung finden; aber unter Umständen vereinzelt, und zwar immer fallend, nie steigend. Ein Bürgerrecht im vierstimmigen Satze hat sich längst folgende „Quintenparallele“ (siehe im nächsten Beispiel unterm *) verschafft:



Es folgt hier auf eine reine†) Quinte (auch grosse genannt) eine verminderte. In folgendem Beispiel erscheinen zwei reine Quinten hintereinander, ohne das musikalische Gehör im Geringsten zu verletzen. In anderen Fällen werden zwei ganz gleiche Quinten unangenehm, widrig, leer und hohl klingen.



Bei a gehört die erste Quinte (im Bass und Tenor) einem „kleinen“ Septimenakkord an. Der kleine Septimenakkord kennzeichnet sich durch seine kleine Terz und kleine Septime. Bei b gehört die erste Quinte (im Bass und Tenor) und ebenso bei c (im Bass und Alt) einem „dreifach verminderten“ Septimenakkord an. Derselbe kennzeichnet sich durch seine drei verminderten Intervalle, Terz, Quinte*) und Septime.

Es lässt sich nun folgende „Ausnahme-Regel“ feststellen: Quintenparallelen sind dem Verbot dann nicht unterworfen, wenn auf eine **reine** (grosse) Quinte abwärts eine **verminderte** folgt. Ferner dann nicht, wenn **zwei reine** (grosse) Quinten aufeinander folgen, von welchen die **erste** einem **kleinen**, oder einem **dreifach verminderten Septakkorde** angehört.

Für den vierstimmigen — d. i. der „strenge“ — Satz ist auch der sogenannte „Querstand“ verpönt. Er entsteht, wenn in zwei aufeinander folgenden Harmonieen eine Stufe in einer Stimme erhöht und in einer anderen Stimme dieselbe Stufe erniedrigt angewendet wird,**) — wie nachstehendes Beispiel unter a zeigt. Schön klingt dieser „Querstand“ wahrlich nicht. Dieses „querständige“, widerstrebende Verhältniss der Stimmen (Sopran und Bass) lässt sich vermeiden, wenn bereits schon der Oberstimme des 2. Akkordes das es übergeben wird. Siehe b! Oder es kann der „Querstand“, wenn auch nicht aufgehoben, so doch gemildert werden durch Durchgangstöne, welche die beiden querständigen Stimmen von einander scheiden und dadurch das e nicht mehr so stark klingend dem Ohre erhalten bleibt. Ist der Querstand unter a ein direkter, so können wir den unter c einen indirekten Querstand nennen.

So wie unter Umständen „Quintenparallelen“ zulässig sind, so giebt es auch direkte „Querstände“, welche durchaus nicht missfällig klingen und daher auch unbedenklich Anwendung finden können. Siehe Beispiel d!
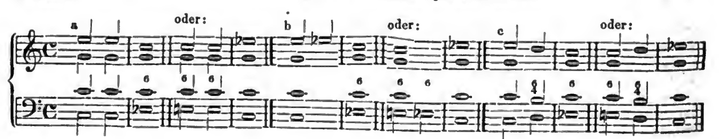
---

schied zwischen den Quinten des 13. Jahrhunderts, in realen Stimmen und wirklich harmonischer Fortschreitung, und den Quinten, wie sie in durchgehenden Noten vorkommen in moderner Musik.“ H. selbst giebt in seinen Briefen an Hauser, (Leipzig, Breitkopf und Härtel) Bd. 2, S. 189, einige beherzigenswerthe Winke über Quintenfortschreitungen. E. B.

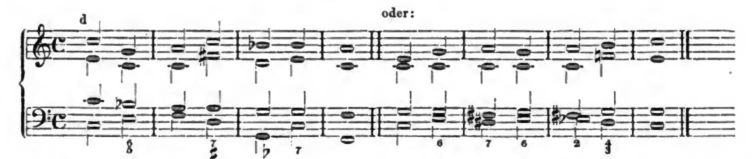
†) Der Grund, warum ich die Bezeichnung „rein“ für Prime, Quarte, Quinte und Oktave gelten lasse, ist in meinem „Lehrbuch der musikalischen Harmonien und ihrer praktischen Verwendung“, Seite 9, zu ersehen. W. I.

*) Behalten wir die Bezeichnung gross für die Quinte fis-cis bei, so ist fis-c eine kleine, nicht eine verminderte. R. Wüerst rechnet diese Akkordbildung zu der fünften Art der Mischakkorde, welche er aus dem verminderten Septimenakkord durch Erniedrigung der Terz entstehen lässt. E. B.

**) Ist e im 2. Akkord des Beispiels a ein erhöhter Ton?

Wüerst giebt über den Querstand in seinem Lehrbuch folgende Erklärung: „Ein Querstand entsteht, wenn in 2 aufeinanderfolgenden Akkorden benachbarte Töne derselben Stufe von verschiedenen Stimmen gebracht werden. E. B.





Wenn auch dem Auge vorstehende „Querstände“ unter d wirklich „querständig“ erscheinen, so klingen sie doch dem Ohre zahmer, als sie aussehen, und muss das Gehör entscheiden, welche „Querstände“ zulässig sind und welche nicht. Eine „Regel“ lässt sich nicht feststellen; aber anrathen lässt sich: fleissig den vierstimmigen Satz studiren, selbst viel nach den vorhandenen „Gesetzen“ und „Regeln“ zu harmonisiren, dass durch die Uebung das Gehör theoretisch gebildet und feinfühlig werde.

Ueber Alexander Wheelock Thayer's Beethoven-Biographie (III. Band).

Von **Alfred Kalischer.**

(Fortsetzung.)

Wie hoch Beethoven's Genius schon um diese Zeit in der Anerkennung des Wiener kunstgebildeten Publikums stand, beweist kaum etwas so sehr, als die Thatsache, dass unser Tondichter in musikalischen Akademieen und Subskriptionskonzerten ausschliesslich seine Kompositionen vorführen durfte, darunter in zwei Konzerten beim Fürsten L. (nach Thayer's Beweisführung (p. 7) L. = Lobkowitz) nichts Geringeres als alle 4 bisher geschaffenen Symphonieen (in C, D, Es und B), das 4. Klavierkonzert (op. 58 in G), Arie aus Fidelio und Anderes. Wie vielen Dank Herr Thayer auch hierbei für seine reizvollen neuen Einzelheiten beanspruchen darf — so kann er andrerseits in seinen Versuchen, eigene Gedanken über des Meisters Musik vorzuführen, nicht eben glücklich genannt werden. In einem Subskriptionskonzerte im April 1807 wurde Beethoven's Koriolan-Ouvertüre (op. 62) zum ersten Male aufgeführt. Ueber dieses Werk bemerkt Thayer (p. 9, Anmerk. 1) noch folgendes: „Der Verfasser, seit seiner Knabenzeit Leser von Shakespeare's Koriolan, erinnert sich lebhaft des Missbehagens, welches er empfand, als er zuerst Beethoven's Ouvertüre hörte; sie schien ihm nicht zu dem Gegenstande zu passen. Als er Kollin's Stück las, verwandelte sich sein Missbehagen in Bewunderung.“ Zunächst die Frage: Wie kommt es denn, dass sich dieses Werk die bleibende Bewunderung all der zahllosen Verehrer Beethoven's errungen hat, denen ein Koriolan-Drama von Kollin überhaupt nie vorgestellt ward? Wie schien ihnen Allen, die ganz allein Shakespeare's Koriolan kannten, Beethoven's Musik das Grundwesen des Shakespeare'schen Helden durchaus angemessen wiederzuspiegeln! Trotziger Zorn und — den eigentlichen tragischen Konflikt bedingend — als Gegengewicht die weiche, rührende Bitte derer, die naturgemäss seinem Herzen die Nächsten sein müssen; das sind ebenso die wesentlichen Momente in der Dichtung des riesigen Britten, wie in der Musik des kongenialen Germanen. — Wir sind Alle in und durch Beethoven mächtig gewachsen, darum kann uns auch diese Komposition gegenwärtig nicht mehr so intensiv erschüttern, wie es in früheren Zeiten geschah. Aber es verlohnt sich wohl, von Zeit zu Zeit wieder solche Worte ins Gedächtniss zurückzurufen, wie sie z. B. der dazumal in Wien lebende Komponist Reichardt in seinen „Vertrauten Briefen“ gerade über den Eindruck dieses Orchesterwerkes gefunden hat. Diese zwei auch von Thayer (p. 119 und 121) mitgetheilten Stellen lauten also: „Das (nämlich Vorträge eines neapolitanischen Guitarrenspielers, der schön wie Antinous war, auch von 2 italienischen Sängern unterstützt wurde) passte ganz fürs Zimmer und für die Gesellschaft, die auch davon entzückt war, es aber nicht zu fühlen schien, dass der ganze angenehme Eindruck durch Beethovens übermächtige gigantische Ouvertüre zu Kollins Koriolan, wieder zerstört wurde. Gehirn und Herz wurden mir von den Kraftschlägen und Rissen in den engen Zimmern fast zersprengt, die sich Jeder bemühte, so recht aus Leibeskräften zu verstärken, da der Komponist selbst gegenwärtig war.“ Ferner (ein Morgenkonzert der von Haydn und Beethoven so sehr verherrlichten Pianistin Madame Bigot wird beschrieben): „Zum Anfange ward eine sehr glänzende Symphonie von Beethoven recht brav und kräftig gespielt, und zum Schlusse seine herkulische Ouvertüre zum Koriolan, die sich hier im grossen Saale besser ausnahm, als letzt im engen Zimmer. Mir kam dabei die Bemerkung, dass Beethoven sich selbst noch besser darin dargestellt, als seinen Helden.“ Das war im Dezember 1808.

Obgleich schon in diesem Kapitel die Guicciardi-Angelegenheit berührt wird, soll sie doch erst bei einer späteren Gelegenheit, wo Thayer selbst besonders darauf eingeht, im Zusammenhange dargestellt werden. In diesem Jahre 1807, welchem wir die Vollendung der C-moll-Symphonie (op. 67) und der ersten Messe in C (op. 86) verdanken, trat auch das traurige Zerwürfniss zwischen dem Meister und Nepomuk Hummel ein. Thayer sucht uns (p. 22—23) gegen die entschiedenen Behauptungen Schindler's

zu belehren, dass Beethoven's Hass gegen Hummel seit dem Tage, wo des Ersteren Messe beim Fürsten Esterhazy zum 1. Male aufgeführt worden war, durchaus nicht von jener anhaltenden Intensivität gewesen sei, wie Schindler es wissen will. Die Messe hatte dem Fürsten nicht gefallen; Kapellmeister Hummel aber lachte, als der Fürst zu Beethoven als Kritik die wunderlichen Worte sprach: „Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn da wieder gemacht?“ Eine Neigung beider Künstler zu einem und demselben Mädchen, bei welchem schliesslich Hummel „der Hahn im Korbe“ war, soll dem daraus entsprungenen Hasse neue Nahrung verliehen haben. Wie es sich mit dem letzteren Umstande — worüber ein geheimnissvoll zartes Dunkel bewahrt bleiben muss — auch verhalten mag, soviel steht jetzt nach Thayer's Forschung fest, dass jene Erbitterung in Folge des Eisenstädter Ereignisses nimmermehr bis zu Beethoven's allerletzter Lebenszeit kräftig blieb, vielmehr „dass sie (Beethoven und Hummel) drei oder vier Jahre später (c. 1810) wieder freundlich, ja intim mit einander verkehrten.“ Allein es ist eine wohl aufzuwerfende Frage, ob nicht nach dieser Versöhnung eine abermalige Entzweiung stattgefunden habe.

Dieses Kapitel bescheert uns noch überraschend neue Enthüllungen über die Entstehungsgeschichte der vier Leonoren-Ouvertüren. Bis heute hält es Jeder für eine unumstössliche Wahrheit, dass die Leonoren-Ouvertüre Nr. 1 in Wirklichkeit diejenige ist, welche bei der ersten Aufführung des Fidelio gespielt wurde. Dagegen führt Herr Thayer hier (p. 25) den überzeugenden Nachweis, dass diese Komposition, welche im Jahre 1832 unter dem Titel: „Ouverture in C, komponirt im Jahre 1805 zur Oper Leonore von Beethoven“ erschien, in Wahrheit erst im Jahre 1807 entstanden war. In diesem Jahre wurde nämlich in Prag die deutsche Oper mit Cherubini's Faniska eröffnet. Unser Meister knüpfte seinerseits an dieses bedeutende Ereigniss in der Geschichte des Opernwesens Hoffnungen für seinen Fidelio und entwarf daher, wie es Seyfried ausdrückt, für die Prager Bühne eine neue, minder schwierige Ouvertüre, eben jene sogenannte erste Leonoren-Ouvertüre Die chronologische Reihenfolge dieser 4 Ouvertüren steht nunmehr folgendermassen fest: Die bisherige II. Ouvertüre in C, aus der u. A. für Schumann (cf. dessen Schriften über Musik III, p. 212) eine noch dämonischere, kühnere Genialität ertönt, als aus der bekannten grossen in C, ist in Wahrheit die zuallererst komponirte und auch zuallererst öffentlich vorgetragene; die bisherige III. Leonoren-Ouvertüre (die grosse), diejenige, die in Wirklichkeit organisch mit der sogenannten II. zusammenhängt, ist der Entstehung nach die zweite, dieselbe nämlich, die man im Jahre 1806 bei der Fidelio-Aufführung zu hören bekam; die sogenante I. Leonoren-Ouvertüre ist die dritte, komponirt im Jahre 1807, die aber der allgemeinen Oeffentlichkeit überhaupt bei Beethoven's Lebzeiten niemals vorgeführt worden war, also auch niemals eine Vorstellung der Fidelio-Oper eröffnet hat; die IV. Leonoren-Ouverture in E ist in Wahrheit die vierte, diejenige, welche bei der Wiederaufnahme der Fidelio-Vorstellungen im Jahre 1814 zum 1. Male vorgetragen wurde und seitdem allüberall eine jede Fidelio-Aufführung einleitet. — Nunmehr ist es begreiflich, dass jene als op. 138 herausgekommene Ouvertüre als zu leicht bei Seite gelegt ward, denn der Eindruck, den die übermächtige grosse Leonoren-Ouvertüre 1806 hervorgerufen hatte, war zu frisch in der Gefühlswelt der Verehrer Beethoven's.

Wie sehr begreiflich, dass unser Biograph nach solchen Entdeckungen triumphirend ausruft: „Die Richtigstellung des Datums von Opus 138, die Entdeckung also, dass die früher als erste angenommene vielmehr die dritte der Ouvertüren zu Leonore-Fidelio ist, führt zu dem betrübenden Ergebnisse, dass die vielen beredten Betrachtungen über die erstaunliche Fortentwickelung von Beethoven's Schöpferkraft, wie sie sich in dem Fortschritte von No. 1 zu No. 3 zeige, ihre Grundlage verloren hat, und dass alle schönen Worte, die über diesen Gegenstand geschrieben sind, mit einem Schlage der Thorheit und Lächerlichkeit verfallen sind.“

Herr Thayer wird nicht wenig erfreut sein, wenn ich ihn bei dieser Gelegenheit auf eine briefliche Mittheilung aufmerksam mache, die wohl geeignet ist seiner Erforschung eine noch grössere Bekräftigung zu verleihen. In dem in jüngster Zeit erschienenen hochinteressanten Buche „S. Hensel: Die Familie Mendelssohn 1729—1847. Nach Briefen und Tagebüchern.“ befindet sich u. A. aus Fanny Hensel's der Schwester Felix Mendelssohn-Bartholdy's, Feder ein Bericht über das Rheinische Musikfest zu Düsseldorf im Jahre 1836. Darin heisst es (Band II, p. 10). „Ach Beckchen! (Rsc. Rebekka) Eine Ouvertüre zur Leonore haben wir kennen gelernt: ein rares Stück! Sie ist notorisch nie gespielt worden, sie gefiel Beethoven nicht, und er legte sie bei Seite. Der Mann hat keinen Geschmack gehabt! Sie ist so fein, so interessant, so reizend, wie ich wenig Sachen kenne. Haslinger hat eine ganze Auflage gedruckt und giebt sie nicht aus. Vielleicht thut er's nach diesem hiesigen Erfolg.“ — Dass hier von keiner anderen Ouvertüre die Rede ist, als von jener durch Haslinger als op. 138 veröffentlichten sogenannten ersten Leonoren-Ouvertüre, muss nach dem Voraufgeschickten Allen einleuchtend sein.

Mit besonderem Danke wird von Allen auch die Einrichtung begrüsst werden, dass Thayer am Schlusse eines jeden von ihm dargestellten Beethoven'schen Schaffensjahres nicht nur die Kompositionen namhaft macht, „welche erweislich diesem Jahre angehören“, sondern auch diejenigen, welche in eben demselben Jahre zuerst veröffentlicht wurden. Am Schlusse dieses Kapitels (Jahr 1807) ist eine einzige Kompositions-Anzeige befremdend, nämlich: „1. LIV. (?) Sonate für Pianoforte, dem Grafen Franz von Brunswick gewidmet. Op. 57.“ Die 54. Sonate? Was soll das bedeuten? Alles in Allem genommen, giebt es ja von Beethoven nur 38 Klaviersonaten — und wir leben hierbei erst anno 1807! —

(Fortsetzung folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 11. Februar.

Im letzten **Domchor-Konzerte** gelangte durch Herrn Kammermusiker Struss ein Grave und Allegro aus der auch in diesen Blättern mit grossem Lobe erwähnten Violin-Sonate von W. Langhans zur Aufführung, die mit ihrem edlen Gehalt ganz wohl in den Rahmen dieser nur Schönes in schönster Ausführung bringenden Konzerte hineinpasste. Herrn Dienel's kunstverständiger Vortrag einer Fantasie und Fuge in A-moll von Merkel erlitt merkliche Einbusse durch den schlechten Zustand der Orgel. Eine Komposition des Psalm 100 von Vierling wirkt eben so sehr durch die Wärme und Innigkeit des Ausdrucks als durch die überaus geschickte Arbeit des als Meister des polyphonen Stils wohlbekannten Komponisten.

Die 21. Aufführung der **Kgl. Hochschule** fand am 5. Februar in der Garnisonkirche unter Leitung des Herrn Professor Joachim statt. Dieselbe vermittelte uns vorerst die Bekanntschaft mit einigen Orgel-Kompositionen Dietrich Buxtehude's, eines als Orgelspieler wie als Komponist seiner Zeit hochgeschätzten Künstlers. Er war 1635 geboren und bekleidete von 1668 bis zu seinem Tode 1707 das Amt eines Organisten in Lübeck. Seine Orgelkompositionen zeigen in Bezug auf die kunstvolle Setzart und die Grossartigkeit der Ideen eine auffallende Aehnlichkeit mit denen Bach's, der ihn bekanntlich so hoch verehrte, dass er zu ihm nach Lübeck wanderte und drei Monat dort im Verkehr mit ihm blieb. In Bezug auf Erhabenheit des Stils sowie auf kunstvolle Durcharbeitung stehen nun auch die beiden Stücke, welche Herr Franz Schulz mit Sicherheit, Kraft, Schwung und Feuer spielte, eine Tokkata in F. und ein Präludium nebst Fuge in E-moll den Werken Bach's nicht nach, während die Fugenthemas die geniale Erfindung, die charakteristisch melodiöse Gestaltung dieses Meisters vermissen lassen. Drei Bach'sche Kantaten; „Sie werden aus Seba alle kommen" — „Zum Feste der Darstellung Christi" und „Zum ersten Sonntag nach Ostern" enthielt das Programm ausserdem und war es besonders die letzte mit dem Friedenschor, welche eine überwältigende Wirkung ausübte. Frau Amalie Joachim sang die mit obligater Oboe geschriebene zweite, etwas lange und eintönige mit wundervollem Stimmklang und jener Wärme, Würde und Hoheit, welche dem Wesen und dem Stile des Werkes vollkommen angemessen, dem Vortrag die höchste Weihe verlieh. Von den Solo singenden Herren befriedigte am meisten Herr Gillmeister, dessen voller, schön klingender Baryton trefflich zur Geltung kam, während die Stimme des Herrn von der Meden Fülle und Sicherheit, sein Vortrag die rechte Weihe vermissen liess. Die Chöre waren auf das Sorgfältigste einstudirt und klangen prächtig, besonders der glanzvolle Händel'sche Chor: Zadok der Priester. Ganz besonders wirksam erwies sich der Klang des Orchesters und zwar durch die sechsfache Besetzung der Flöte und Oboe und der vierfachen des englischen Hornes, wodurch zwischen Streichern und Bläsern ein schönes Gleichgewicht hergestellt wurde.

Das Konzert, welches Herr **Friedr. Aug. Dressler** am 6. Februar in der Singakademie veranstaltet hatte, erfreute sich der Mitwirkung Joseph Joachims. Der Schluss, den man daraus auf den Werth der Kunstleistungen des Konzertgebers, der sich dem Publikum als Komponist einer Sinfonie, dreier Lieder und eines Trio vorführte, zu ziehen berechtigt war, erwies sich nicht als Trugschluss, denn Herr Dressler ist ein sehr talentvoller Komponist. Erwähnen wir vorerst, dass wir eine günstige Meinung von dem Können desselben erhielten. Er beherrscht alles, was zur Technik gehört: die Kunst der formalen Gestaltung, des polyphonen Styls, der Instrumentation und der wirksamen gegensätzlichen Anordnung. Besonders erfreuten wir uns der Kunst seiner Individualisirung, die unsern jungen Komponisten fast ganz abhanden gekommen zu sein scheint, denn sie lieben es, stets aus dem Vollen zu arbeiten, sie verstehen es nicht, Licht und Schatten in rechter Weise zu vertheilen, und deshalb klingt fast Alles, was sie schreiben, massig, der Tonstrom wälzt sich in stets gleicher Breite hin. Was die Tonsprache in der Sinfonie betrifft, so weisen Rhythmus, Harmoniefolge, das Bestreben zu vertiefen und der romantische Anstrich auf Schumann, als des Komponisten Vorbild hin. Als schwächster Satz der Sinfonie erschien uns das Adagio. Zur schönen, poetischen Gestaltung eines solchen scheint uns das Empfindungsvermögen des jungen Künstlers noch nicht hinzureichen. Die anderen Sätze hingegen bekunden eine nicht gewöhnliche Erfindungsgabe und erfüllen uns mit der Zuversicht, dass von dem Komponisten noch Bedeutendes zu erwarten sein dürfte. Die drei esthnischen Duettenlieder, von Frau Schulzen v. Asten und Frl. Schmidtlein gesungen, sind recht charakteristisch gehalten, die Texte bieten aber keine Gelegenheit zu tieferer Empfindungsäusserung. So kunstvoll auch das Trio, an dessen Ausführung sich ausser dem Komponisten noch die Herren Professor Joachim und Hausmann betheiligten, auch gearbeitet ist, so hübsche Einzelnheiten dasselbe auch, z. B. im Scherzo, enthält, zu packen vermochte uns dasselbe nicht, da hierin die Erfindung des Komponisten sich am schwächsten zeigte, und die konventionelle Phrase überwiegend die Herrschaft führte. Herr Professor Joachim spielte zum Schluss noch das A-moll-Konzert von Viotti und riss durch den vollendeten Vortrag desselben das Publikum zu begeisterten Beifallsäusserungen hin.

Herr **Moritz Moszkowski,** welcher am 7. d. M. in der Singakademie ein Konzert gab, ist uns als Komponist wie als Pianist gleich sympathisch. Als Pianist erfreut er uns sowohl durch die weiche poetische Tongebung — die Seele strömt ihm in die Fingerspitzen, — als auch durch die Sauberkeit und Zierlichkeit seines Spieles; als Komponist fesselt er uns durch die reiche Gabe der Erfindung, den pikanten Rhythmus, anmuthende Frische und Natürlichkeit, zumeist aber durch die Grazie seines Ausdruckes und seiner Gestaltung. Vier Stücke eigener Komposition

spielte er heut: Menuett, Mazurka, Barcarole und Walzer, und alle zeigten sie die oben gerühmten Eigenschaften, durch welche sich seine Klavierwerke auszeichnen. Aber auch ein grösseres Vokalwerk von ihm: Thränen, 5 Gesänge nach Dichtungen von Chamisso, lernten wir kennen. Die Lieder dieses Cyklus sind nicht einzeln an einander gereiht, es bildet nicht jedes ein Ganzes für sich, sondern sie sind zu einem grossen Stimmungsbilde zusammengefasst mit charakteristischen Zwischenspielen und reicher, sorgfältig und kunstvoll gearbeiteter Begleitung. Das Werk entbehrt nicht des melodischen Reizes, doch scheint es dem Komponisten in erster Reihe darauf angekommen zu sein, dem Stimmungsgehalt der Dichtung treffenden dramatischen Ausdruck zu verleihen, und dies ist ihm auf das beste gelungen, wenn auch auf Kosten der mehr lyrischen Grundstimmung der Gedichte. Die Singstimme ist nicht sehr gesanglich geschrieben, und es gehört eine geübte Sängerin dazu, das Werk ganz den Absichten des Komponisten gemäss zur Darstellung zu bringen. Dem Frl. Anna Rüdiger gebührt Anerkennung für die im Ganzen gelungene Wiedergabe desselben. Zu einer vollkommenen gehört eine Sängerin ersten Ranges. Emil Breslaur.

Am 1. d. M. fand in der Aula der Louisenstädtischen Gewerbeschule die 18. musikalische Abend-Unterhaltung des Louisenstädtischen Konservatoriums unter Leitung seines Direktors, des Herrn Mohr, statt. Abgesehen davon, dass das Programm entschieden zu lang war, befriedigte das Konzert in hohem Maasse. Unter den vorgetragenen Klavierstücken verdienen namentlich eine Mazurka von Chopin, die da capo verlangt wurde, das Rondo brillant in Es-dur von Weber und die grosse Polonaise in Es von Chopin wegen der sauberen und verständnissvollen Ausführung hervorgehoben zu werden. Ein Klavierquartett (Es-dur, op. 16) von Beethoven wurde von 4 jungen Schülern mit anerkennender Sicherheit gespielt. Bei den Gesangsschülerinnen befriedigte besonders die Sicherheit der Intonation und die Deutlichkeit der Textaussprache.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Es ist traurig, wenn Männer, die vom Volke auserwählt sind, über das Wohl des Landes zu berathen, denen man Gewissenhaftigkeit genug zutrauen muss, sich über das, was sie im hohen Hause angesichts des Landes vorbringen, genaue Kunde zu verschaffen, und Klugheit genug, sich nur über das zu äussern, was sie verstehen — es ist traurig, wenn solche Männer Urtheile fällen, wie sie neulich bei Gelegenheit der Hochschuldebatte gefällt worden sind. Uns interessirt hier nur die Aeusserung des Herrn Dr. Löwe (Bochum), dass nämlich die Hochschule die Pflicht habe, für die Ausbildung von Seminarlehrern etc. zu sorgen Nun besteht aber hier seit langen Jahren — und davon scheint Herr Dr. L. gar keine Ahnung zu haben — eine Staatsanstalt, das sogenannte Kircheninstitut, dessen Hauptaufgabe darin besteht, Musiklehrer und Organisten für Seminare und Volksschulen auszubilden, und das seit 10 Jahren schon von dem, wohl auch dem Herrn Dr. Löwe nicht ganz unbekannten, Herrn Professor A. Haupt unter Mitwirkung der Herren Professoren Löschhorn und Schneider geleitet wird. In wie hohem Maasse dieses Institut seiner Aufgabe sich gewachsen zeigt, beweist der Umstand, dass seit dem Jahre 1869, in welchem dem Herrn Professor Haupt die Leitung der Anstalt vom Staate übertragen wurde, über 86 in demselben gebildete Cantoren, Organisten und Seminarmusiklehrer Anstellungen gefunden haben.

Diese Thatsache hätte dem Herrn Abgeordneten nicht unbekannt sein dürfen. Hätte er es der Mühe für werth gehalten, sich darüber Aufklärung zu verschaffen, so wäre er gewiss nicht mit seinem Vorschlage vorgetreten, durch dessen Verwirklichung zwei Staatsinstitute in ein und demselben Orte gezwungen worden wären, einander Konkurrenz zu machen.

— Der Komponist **Adolf Jensen** ist am 23. Januar in Baden-Baden seinem langen Leiden erlegen. Am 12. Januar 1837 in Königsberg i. Pr. geboren, hat er also das Alter von 42 Jahren nur um wenige Tage überschritten. Jensen's Produktion bewegte sich hauptsächlich auf den Gebieten der Klaviermusik und des Liedes, und auf beiden Gebieten hat er Bedeutendes geleistet. Wir erinnern hier an seine „Romantischen Studien", die „Hochzeitsmusik", das „Erotikon", die Lieder aus Scheffels „Gaudeamus", den Cyklus „Dolorosa" und die „Spanischen Lieder". Bedeutsam hervortretende Eigenart, glühende Phantasie und blühende Melodie sind Jensen's Schöpfungen eigen; hervorzuheben bleibt noch ein höchst feinsinniger klangvoller Klaviersatz. Als Mensch zeichnete sich Adolf Jensen durch Gediegenheit des Charakters und persönliche Liebenswürdigkeit aus, so dass er allen denen, welche das Glück genossen ihm näher zu stehen, unvergesslich sein wird.

— Herr Musikdirektor Richard Schmidt spielte neulich in einer musikalischen Soiree des Oberstkämmerer Grafen Redern, zu welcher 500 Personen Einladungen erhalten hatten, Liszt's Fantasie über den Sommernachtstraum. Der Kaiser unterhielt sich huldvoll mit dem Künstler und gab ihm seine volle Befriedigung über die schöne Leistung zu erkennen. In gleicher Weise äusserte sich der Kronprinz.

— Herr Cola Selig, ein junger, talentvoller Pianist, hat in Breslau und Görlitz mit grossem Erfolg konzertirt.

— Auf eine Anzahl zwei- und vierhändiger Klavier-Kompositionen des norwegischen Komponisten Halfdan Kjerulf, die von Arno Kleffel redigirt, im Verlag der Simon'schen Verlagshandlung hier erschienen sind, glauben wir unsere Leser aufmerksam machen zu müssen. Wir werden später Gelegenheit nehmen auf diese werthvollen Werke zurückzukommen, die durch ihre charakteristische Haltung, volksthümliche Melodie und klangvollen Klaviersatz sich gewiss auch bei uns so viele Freunde erwerben werden, als sie sich im

Vaterlande des Komponisten errungen haben. Auch als Liederkomponist hat sich Kjerulf ausgezeichnet, viele seiner Lieder sind populär geworden, am meisten aber wohl: die Brautfahrt im Hardanger, das in nicht weniger als 5 Ausgaben für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung für gemischten und Männerchor für Pianoforte zu vier und zwei Händen erschienen ist.

Brüssel. Der Pianist Louis Brassin, Lehrer am Konservatorium wurde als Lehrer an die Musikschule zu Petersburg berufen.

Florenz. Für die Komposition des Psalmen „Lobet den Herrn, alle Völker“ für zwei Chöre ist von dem Musikalischen Institut ein Preis von 200 Lire ausgesetzt worden. Der 30. Juni ist Schlusstermin für die Einsendung der Bewerbungsarbeiten.

Görlitz. Herr Xaver Scharwenka spielte hier am 29. Januar sein Klavierkonzert mit grossem Erfolge. Dasselbe gelangt auch am 1. März im Kristall-Palast in London und am 4. desselben Monats im Gürzenich-Konzert zu Köln zur Aufführung und übernimmt der Komponist die Ausführung des Klavierparts in beiden Konzerten.

Hannover. Die erstmalige Aufführung der Oper „Benvenuto Cellini“ von Berlioz hat am vorigen Sonntag einen grossen Erfolg errungen, Dank der opferwilligen Hingebung und unvergleichlichen Energie, mit welcher der Hofkapellmeister Hr. Dr. Hans v. Bülow jene für das ganze deutsche Kunstleben bedeutungsvolle Musteraufführung in's Leben gerufen. Regie, Orchester, Solo- und Chorpersonal machte sich der grössten Anerkennung werth.

Kronstadt in Siebenbürgen. Dem Herrn Kapellmeister Brandner wurde während des ersten der von ihm ins Leben gerufenen Philharmonischen Konzerte ein Lorbeerkranz überreicht, auf dessen Schleife die Worte stehen: „Dem Herrn Kapellmeister A. Brandner von seinen Verehrern als Zeichen der Anerkennung für die Einführung der philharmonischen Konzerte.“

Landsberg a. W. Am 20. Januar starb hier im Alter von 77 Jahren der in weiten Kreisen bekannte Organist und Musikdirector Herr Franz Adolf Succo, der Vater unsres hiesigen, trefflichen Organisten, des königl. Musikdirectors Herrn R. Succo. Er war ein ausgezeichneter Orgelspieler, vortrefflicher Gesanglehrer und Dirigent sowie begabter Komponist. Er hat vieles für Klavier, Orgel, Gesang und Orchester komponirt, aber sehr wenig nur ist davon in die Oeffentlichkeit gedrungen.

Paris. Die Akademie der „Schönen Künste“ in Frankreich hat das Gedicht „La fille de Jaïre“ von Paul Collin als Grundlage zu einer Preiskomposition (Rossini-Preis) ausersehen und mit der einen Hälfte des Preises, also mit 3000 Frcs., gekrönt. Die andere Hälfte ist für die beste Komposition dieses Textes bestimmt. Der Termin der Bewerbung läuft mit dem 30. September 1879 ab. Das preisgekrönte Werk wird bis drei Monate nach Publikation des Urtheils aufgeführt.

Rom. Hier konzertirt ein fünfjähriger Pianist, Namens Luigi Gustavo Fazio. Derselbe spielt mit seinen „mikroskopischen“ Händen ernsten Antlitzes verschiedene schwierige Musikstücke und bewegt sich bei den Allegro-Stellen so lebhaft, dass er gehalten werden muss.

Wien. In dem Konzerte der hohenzoller'schen Kammervirtuosin Charlotte Rucker, welches am 18. Januar stattfand, hat Graf Géza Zichy den „Erlkönig“ in der eigenen meisterhaften Bearbeitung für die linke Hand vorgetragen.

— Die 6½ Jahre alte Ilona Eibenschütz spielt, wie berichtet wird, a vista die schwierigsten Tonstücke alter und neuer Komponisten. Bach, Beethoven, Mendelssohn u. a. stehen auf ihrem Repertoir.

— Das von der Gesellschaft der Musikfreunde zur Feier der silbernen Hochzeit Ihrer Majestäten veranstaltete Festkonzert wird den höchsten Glanz durch die Aufführung eines bisher gänzlich unbekannten Werkes von Beethoven erhalten. Dasselbe ist ein zweistrophiger Chor mit Orchesterbegleitung. Die vollständig ausgeführte Original-Partitur, welche sich im Besitze der Wittwe Haslinger befand, wurde vor sechs Wochen von Professor Standhartner erworben und wird als eine überaus schwungvolle Komposition bezeichnet. Nach dem Texte nimmt man an, dass die Komposition aus der Zeit des Wiener Kongresses stammt und eine Verherrlichung des Friedens-Kongresses sein sollte. Man vermuthet auch, dass der Chor ursprünglich einen Theil der Kantate: „Der glorreiche Augenblick“, gebildet habe, aber von Beethoven aus derselben weggelassen worden sei. Nicht genug an diesem überaus glücklichen und erfreulichen Funde, ist in den letzten Tagen noch eine zweite unbekannte Komposition Beethoven's aufgefunden worden. Die Komposition, welche sich im Besitze von Artaria befindet und vom Chormeister Kremser zur Aufführung gebracht werden wird, ist ein Rondo für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung.

— Der Text des jüngst aufgefundenen Chors von Beethoven, welcher in dem von der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien Ende April veranstalteten Festkonzert zur ersten Aufführung gelangt, lautet also:

„Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten
Neigt Euer Ohr dem Jubelgesang,
Es ist die Nachwelt, die Eure Thaten,
Mit Segen preist Aeonen lang!

Vom Sohn auf Enkel im Herzen hegen
Wir Eures Ruhmes Heiligthum,
Stets fanden in der Nachwelt Segen,
Beglückende Fürsten ihren Ruhm.“

Bücher und Musikalien.

Stanislaus, Freiherr v. Lesser: Musikalische Gymnastik. Mit 65 Holzschnitten. Leipzig, Veit u. Co.

Das eben genannte Buch lag aufgeschlagen vor mir, als mein Söhnchen, discipulus quintae classis, zu mir herantritt, einen Blick auf die Abbildungen wirft

und mich frägt: „Papa, das sind wohl Marterwerkzeuge aus dem Mittelalter, von denen uns Herr Dr. L. neulich erzählt hat?“ — Nun allerdings, man kann die Instrumente dafür halten, wenn man ihre Bestimmung nicht kennt. Sie bestehen aus Holz und Eisen, haben gar verwunderliche Formen, sind bestimmt zum Recken und Strecken der Hände und Füsse, und unwillkürlich wird man bei ihrem Anblick an Blut und Henker erinnert. Noch mehr aber kann man in dieser Meinung bestärkt werden, wenn man die Namen dieser zu Hand- und Fussübungen für Orgel-, Klavier- und Blaskünstler zu verwendenden Geräthe liest. Da sind im Inhaltsverzeichnisse aufgeführt: Spannbrett, Galgen, Gummizange, Zange, Stock, Wellenholz, Bleisohlen, Fussgalgen u. a., im ganzen 15 Stück. Abgesehen von dem fraglichen Nutzen, den solche Instrumente für Finger-, Hand- und Fussgymnastik gewähren können, ist kaum anzunehmen, dass von 1000 Klavierstudirenden auch nur zwei die Kosten für die Anschaffung der Marterwerkzeuge aufwenden können und wollen.

Ich habe nichts gegen die Idee des Werkes, denn gewisse gymnastische Uebungen sind wohl geeignet, Finger- und Handgelenke zu kräftigen, sie sind als gute Vorbereitung zu vollkommener Beherrschung der Tasten wohl zu verwenden — ich selbst wende solche bei meinen Schülern mit Erfolg an — ich kann dem Werk auch meine Anerkennung für die systematische Durchführung nicht versagen, doch muss ich mich entschieden dagegen aussprechen, dass durch die vielen komplizirten Geräthe die Fertigkeit beim Klavierspiel mehr gefördert würde, als durch gewisse einfache Freihandübungen und die Uebungen an der tönenden wie an der stummen Klaviatur. Spricht man sich schon häufig (und zwar mit Unrecht) gegen die stumme Klaviatur aus — selbst R. Schumann meint, von einem Stummen kann man nicht sprechen lernen — ist es schon schwer genug, den Schüler behufs der Fingerübungen an diese zu gewöhnen, um wie viel mehr Widerspruch wird man gegen geisttödtende Uebungen an einer so grossen Anzahl von tonlosen Instrumenten erheben, um wie viel gerechter muss der Widerwille des Schülers gegen dieselbe erscheinen. Die Instrumente werden dem Schüler in der That zu dem werden, was sie zu sein scheinen, zu Folterwerkzeugen, deren Anwendung ihm ohne besondere Anstrengung das Geständniss der tödtlichsten Langenweile erpressen wird. Emil Breslaur.

Gustav Damm: Uebungsbuch nach der Klavierschule, 76 leichte Etüden von Clementi, Bertini, Corelli, Hummel, Händel, Müller, Steibelt, Kleinmichel, Schwalm, Raff und Kiel, in fortschreitender Ordnung von der unteren bis zur Mittelstufe. Leipzig, Steingräber.

Es liegt die Gefahr nahe, durch das Studium von Etüden ein und desselben Komponisten den Schüler zu ermüden, ihn in Bezug auf die Technik und den Styl in Einseitigkeit verfallen zu lassen. Davor schützen diese meist werthvollen, gut ausgewählten Etüden verschiedener Komponisten aus verschiedenen Zeit- und Stylperioden. Eine praktische Beigabe sind die Fingerübungen zu Anfang des Werkes. E. B.

Winke und Rathschläge.

Darf beim Vortrag der Bach'schen Fugen das Pedal benutzt werden?

Im Anschluss an meinen in der 1. Nummer dieses Jahrgangs des „Klavierlehrer“ abgedruckten Artikel: „Ueber Auffassung und Vortrag Bach'scher Klaviermusik“, habe ich zur Beantwortung der Frage: ob man beim Vortrag Bach'scher Fugen das Pedal anwenden dürfe, Folgendes zu bemerken.

Der Gebrauch des Pedals ist bei Musikstücken polyphoner Gattung, als ihrem Charakter gradezu widersprechend, grundsätzlich auszuschliessen. Ein polyphones Musikstück entsteht durch die Vereinigung einer bestimmten Anzahl selbstständiger Stimmen zu einem Ganzen; durch den Gebrauch des Pedals und das dadurch bewirkte Fortklingen einzelner Töne, die nach der Entwicklung der betreffenden Stimmen schon zu anderen fortgeschritten sind, werden aber ausser den vom Komponisten gewollten und über die Anzahl der ihm zur Verfügung stehenden Stimmen hinaus, neue Töne eingeführt. Dass hierin ein Eingriff in die Absicht des Komponisten, und eine Verletzung der Idee der Gattung liegt, ist klar. So wenig als der Dirigent eines Chors bei Ausführung einer Gesangfuge einem Theile einer Stimme z. B. des Alts gestatten dürfte, auf einem Tone zu verweilen, während der andere Theil schon in den nächsten fortgeschritten ist, so wenig also darf sich der Spieler, den dieselbe Folgen bedingenden Gebrauch des Pedals erlauben. Ausserdem liegt es in der Natur des vor Allem Klarheit und Durchsichtigkeit des Gewebes verlangenden polyphonen Styls, dass er jenes clair-obscur, welches durch den Gebrauch des Pedals herbeigeführt wird, nicht verträgt.

Als nothwendiges Uebel ist das Pedal in polyphonen Stücken, also auch bei Bach'schen Fugen anzuwenden, wenn, wie es bei verschiedenen Orgelpunkten am Schlusse der Fugen im wohltemperirten Klavier der Fall ist, die Finger allein ihre Aufgabe nicht bewältigen können. In der 20. Fuge des 1. Theils des letztgenannten Werkes giebt Franz Kroll in seiner Ausgabe einen Versuch der Pedalanwendung, welcher, wenn auch nicht als durchweg mustergiltig, doch immerhin als Beispiel für ähnliche Fälle gelten mag. Bei den lang ausgehaltenen Schlussakkorden der Fugen das Pedal zu gebrauchen, ist unbedenklich. Man übe dabei nur die Vorsicht, es nicht gleichzeitig mit, sondern erst unmittelbar nach erfolgtem Anschlage niederzutreten, eine Pedaltechnik, welche, beiläufig bemerkt, auch in vielen andern Fällen zu Gunsten der Sauberkeit und Deutlichkeit des Spiels höchst empfehlenswerth ist.

Die vorstehenden Bemerkungen beziehen sich lediglich auf die eigens für Klavier geschriebenen

polyphonen Musikstücke. Bei der Wiedergabe solcher Werke, die, wie z. B. die Bach'schen Orgelfugen von Fr. Liszt, für Klavier arrangirt sind. wo es sich darum handelt, nicht nur die Komposition, sondern womöglich auch den Charakter des Instruments wiederzugeben, für welches sie ursprünglich geschrieben ward, kommen natürlich andere Gesichtspunkte in Betracht, nach welchen, was den Pedalgebrauch betrifft, verfahren werden muss.

Alexis Hollaender.

Antworten.

Fräulein **Clara Pietsch** in **Liegnitz**. Herrn **W. F. S.** in **Wiesbaden**. Wir bringen demnächst einen Artikel über Organisirung von Musikschulen.

Herrn **L. K.** in **Königsberg i. Pr.** Selbstverständlich den Nagel auf den Kopf getroffen. Besten Dank. Ihr anziehender und werthvoller Artikel über Mozart kommt in die nächste Nummer.

Herrn **R. Becker** in **Siedlec** bei **Warschau**. Wir waren sehr erfreut, wieder einmal etwas von Ihnen zu hören. Ihre Bemerkungen zeigen von scharfem Nachdenken über musikpädagogische Fragen.

Herrn **J. M. Noa** in **Elgin** (Schottland). Ihre Frage finden Sie in dieser No. d. Bl. beantwortet. Ihr geistliches Lied: „The dying christian to his soul (Der sterbende Christ an seine Seele)" hat uns sehr interessirt, es ist ein würdiges, edel gehaltenes Werk, und muss gut vorgetragen, auf jeden andächtigen Hörer erhebend wirken. — Mittheilungen über das dortige Musikleben und Unterrichtswesen sehr erwünscht.

Herrn **A. Schulze** in **Wolfsburg**. 1. Liederschatz 400 Volkslieder, 2 Bde. à 3 Mrk. Leipzig, Peters. 2. C. Schuster in Markneukirchen baut sehr gute und nicht theure Violoncells. 3. Kleine Violoncelloschule von Carl Henning, Leipzig: Merseburger. Pr. 2 Mrk. 25 Pfg. oder Elementarschule für Violoncell mit einem Anhange von Uebungsstücken. Preis 4 Mrk. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 4. Sehr gut im Ton und auch haltbar. 5. C. Burchard hat verschiedene Arien aus der Zauberflöte für Klavier und Violoncell bearbeitet. Hamburg, Cranz, Preis durchschnittlich 1 Mrk. Wo. J. Proksch, Sonaten-Satz mit Violinbegleitung erschienen, konnten wir beim besten Willen hier nicht ermitteln. Vielleicht weiss es Herr L. Köhler, in dessen Führer das Werk ohne Angabe des Verlages angeführt ist. 6. Vierhändige Pianofortestücke mit Begleitung einer Violine sind fast gar nicht vorhanden. Bei Andrée in Offenbach erschien die Ouvertüre zu Zemire und Azor in dieser Bearbeitung. 7. Reissmann's Geschichte der Musik kostet neu nur 16 Mrk. Leipzig, Schulze. Sonst zu empfehlen ist Arrey v. Dommer's Musikgeschichte (bis Beethoven). Leipzig, Grunow. Preis 12 Mark. (2. Aufl.)

Herrn **A. H.** in **Hannover**. Armellino, Kunst des Klavierstimmens mit 25 Figuren und 9 Notenbeispielen. Pr. 3 Mk. 50 Pfg. Weimar, B. F. Voigt.

Herrn **H. B.** in **Stettin**. 1. Beim Oktavenspiel wird der Daumen mit der Hälfte des Vordergliedes (doch mit der Schneide) auf die Taste gesetzt. Dies gilt sowohl für Ober- wie für Untertasten. 2. Schon wenn Sie die Oktaven c-cis legato spielen (1-5, 1—4), findet eine Fortbewegung des Armes statt. 3. Beim Oktavenspiel wird der 4. Finger, sobald er auf eine Obertaste kommt, etwas gestreckt. Grössere Hände vermögen ihn wohl auch gekrümmt aufzusetzen.

Herrn **Kantor Selle** in **Freienwalde**. Herzlichsten Dank für die freundliche Theilnahme, die Sie und Ihr Verein meinen schwedischen Liedern widmen. Es freut mich Ihnen mittheilen zu können, dass dieselben auch an andern Orten mit Beifall zur Aufführung gelangt sind.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 5. **Berlin, 1. März 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Gründung des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen

Mittwoch, den 19. Februar 1879.

Die Leser dieser Zeitschrift werden nicht wenig erfreut sein, zu erfahren, dass die in derselben vom Herrn Redakteur angeregte und von manchen geschätzten Mitarbeitern eifrig verfochtene Idee, einen Klavierlehrer-Verein zu begründen, nunmehr in Wahrheit Leben gewonnen hat. Die unausgesetzten Bemühungen dieser Herren, zumal diejenigen des Herrn Redakteurs dieser Zeitschrift, der als der geistige Vater dieses Vereins anzusehen ist, sind von überraschendem Erfolge gekrönt worden.

Ein kurzer Abriss von der Entstehungsgeschichte des nunmehr konstituirten Vereins wird den Lesern dieser Zeitschrift gewiss willkommen sein.

Nachdem die vorbereitenden Maassregeln von Seiten der Herren Professoren Dr. Alsleben und E. Breslaur, namentlich auch unter liberalstem Entgegenkommen des Herrn Prof. Dr. Theodor Kullak, mit hoher Umsicht getroffen waren, konnten die von den beiden erstgenannten eingeladenen Herren zur ersten vorberathenden Sitzung Mittwoch, den 15. Januar a. c. Abends 7½ Uhr im Saale der „Neuen Akademie der Tonkunst" als Komitée-Mitglieder zusammentreten. Folgende Herren und Damen, welche Herr Prof. Dr. Th. Kullak einzeln in herzlichster Weise willkommen hiess, waren in dieser ersten, vorberathenden Sitzung anwesend: Die Herren Prof. Dr. Alsleben, Prof. E. Breslaur, Musikdirektor J. Voigt, Aloys Hennes, Richard Schmidt, Dr. Alfred Kalischer, Xaver Scharwenka, Dr. Hans Bischoff und Frl. Charlotte Ascher.

Die eigentliche Sitzung eröffnete Herr Prof. E. Breslaur mit einer Danksagung für das rege Interesse, das der in seiner musikpädagogischen Zeitschrift zur Sprache gebrachten Idee geschenkt wird. Wenngleich nun die Versammlung bald bestimmt erklärte, dass sie die ideale Seite in dem zu begründenden Vereine von Klavierlehrern und Klavierlehrerinnen keineswegs auszuschliessen gewillt ist, beschloss sie dennoch, zunächst allein die materiellen Bestrebungen unverrückt im Auge zu behalten. — Herr Richard Schmidt führte als Musterbild das Wesen und die Bestrebungen des „Vereins praktischer Musiker" vor. Auf seinen Antrag wurde denn auch unter Akklamation der Versammlung beschlossen, nach und nach eine Krankenkasse, eine Darlehnskasse, eine allgemeine Pensionskasse (oder Alterversorgungskasse) und eine Invalidenpensionskasse ins Leben zu rufen. — Man kam denn auch sehr schnell überein, die Begründung einer **Krankenkasse** als die erste Hauptsache zu betrachten. Mit der Einrichtung derselben soll der zu begründende Verein seine Thätigkeit überhaupt eröffnen.

Die Frage, wer das Recht erlangen sollte, dem Vereine beizutreten, wurde dahin entschieden, dass jede Person Mitglied werden kann, die nachweislich Klavierunterricht ertheilt und für deren Zuverlässigkeit und Tüchtigkeit 3 bereits inskribirte Mitglieder die Bürgschaft

übernehmen. Es mag hier auch gleich darauf hingewiesen werden, dass der Vorschlag, Musikverleger, Musikfreunde, Kapazitäten der Finanzwelt als ausserordentliche Mitglieder dem Vereinsganzen zu inkorporiren, ebenfalls mit Einstimmigkeit angenommen wurde. Als Eintrittsgeld für die in allererster Reihe zu stiftende Krankenkasse werden 3 Mark, für den monatlichen Beitrag 75 Pf. pro Person vorläufig festgesetzt.

Das vorberathende Komité zog auch schon an diesem Abende das Wesen der mitzustiftenden Lokalvereine in den Bereich seiner Erörterungen. Das Ergebniss ist, dass zunächst an Klavierlehrer beachtenswerther Städte des Reiches Cirkulare erlassen werden sollen, wonach aus diesen Städten sich entweder jeder Einzelne für sich dem Centralverein in Berlin anschliessen kann, oder eventuell ein ganzer Zweigverein. Alle Zweigvereine bleiben dem Berliner Centralverein untergeordnet.

Endlich wurde in dieser ersten Sitzung noch zur Wahl des provisorischen Vorstandes geschritten, nachdem Herr Prof. Breslaur für das Amt eines ersten Präsidenten Herrn Prof. Alsleben als nach jeder Richtung ganz besonders dazu geeignet in Vorschlag gebracht hatte.

Das Resultat war folgendes:

Ehrenpräsident:
Herr Prof. Dr. Theodor Kullak.
I. Präsident:
Herr Prof. Dr. Julius Alsleben.
II. Präsident:
Herr Prof. Emil Breslaur.
I. Schriftführer:
Herr Dr. Alfred Kalischer.
II. Schriftführer:
Herr Xaver Scharwenka.
III. Schriftführer:
Herr Dr. Hans Bischoff.

Die Wahl des Schatzmeisters (Rendanten) wurde offen gelassen.

Vierzehn Tage darauf, am 29. Januar, fand ebenfalls im Saale der „Neuen Akademie der Tonkunst“ die zweite und letzte Sitzung des vorberathenden Komité's statt. Zu den Mitgliedern der vorigen Versammlung hatten sich heute noch zwei andere Damen, Frl. Flöter und Frl. Betty Fuchs hinzugesellt. Heute galt es hauptsächlich nur, eine Nachlese in den aufzustellenden Punkten zu halten. Der erste Präsident, Herr Prof. Dr. Alsleben, der sich inzwischen der Mühe unterzogen hatte, die Tendenzen des zu begründenden Vereins in Form eines an bekannte Musiker Berlins zu erlassenden Schriftstücks darzustellen, verlas dasselbe. Lebhafter Beifall folgte seinem Vortrage. Die Quintessenz der darin vorgeführten Ideen lag darin, dass mit dem Zustandekommen eines derartigen Vereins sowohl der Menschenliebe im Allgemeinen als auch der speciellen Standesehre Genüge geschehen müsse. Noch manche andere, interessante Idee verdankte diesem Abende ihre Anregung, darunter beispielshalber die Idee, innerhalb des Vereins selbst einen Kompositionsverlag und ein Unterrichts-Nachweisungs-Bureau ins Leben zu rufen.

Nachdem die Präliminarien nunmehr so wünschenswerth gediehen waren, konnte festgesetzt werden, dass eine allgemeine Versammlung von Klavierlehrern und Klavierlehrerinnen anzuberaumen sei. Das hierauf bezügliche, von Prof. Dr. Alsleben verfasste Einladungsschreiben sollte vom gesammten provisorischen Komitée unterzeichnet werden. Einigen Vertrauensmännern desselben sollte es obliegen, die Einladungen an zuverlässige Persönlichkeiten Berlins ergehen zu lassen. Einige besonders hervorragende Musiker sollten zugleich benachrichtigt werden, dass dieselben zu einem besonderen Ehrenamte (Mitgliedschaft des Kuratoriums) auserlesen wären.

So konnte denn in Wirklichkeit Mittwoch den 19. Februar in der Aula des Friedrichs-Gymnasium die erste grosse Versammlung von Statten gehen.

Herr Prof. Dr. Alsleben, der den Vorsitz führte, eröffnete die Versammlung c. 8 Uhr. Es würde zu weit führen, wenn hier alle Einzelheiten dieser höchst bemerkenswerthen Sitzung vorgetragen werden sollten. Die allgemeine Mittheilung genüge zunächst, dass der gesammte Verlauf dieses provisorischen Vereinsabends ein höchst würdevoller war. Nur die neuen wesentlichen Resultate dürfen hier erwähnt werden. Nachdem die Versammlung ihre Genehmigung ertheilt hatte, dass der provisorische Vorstand auch noch fernerhin fungiren solle, nachdem die Versuche der Herren Rokicki und Eichmann, dahin zu wirken, dass dieser neue Verein in den allgemeinen Verein praktischer Musiker aufgehen müsse, an den Darlegungen des Herrn Prof. Emil Breslaur gescheitert waren, erzielte der klar und breit begründete Vorschlag des Herrn Oskar Eichberg, worin er namentlich von den Herren Prof. Rudorff und Eichmann unterstützt wurde, den engumzogenen Kreis dieses werdenden Vereins zu erweitern, einen entschiedenen Erfolg. Darnach soll sich dieser Verein nun nicht allein aus Klavierlehrern utriusque generis rekrutiren, sondern aus Musiklehrern überhaupt. Der nunmehr fest konstituirte Verein heisst demzufolge fortan nicht mehr „Verein von Klavier-Lehrern und -Lehrerinnen“, sondern „Verein von Musik-Lehrern und -Lehrerinnen“.

Das ist als die einzige erhebliche Neuerung anzuführen, worin diese allgemeine Versammlung von den Ideen des provisorischen Komitées abweicht; im Uebrigen schloss sich

das Auditorium mit warmer, selbst begeisterter Zustimmung allen Maassnahmen des vorberathenden Komitées an, so dass dieses vollauf berechtigt ist, seine Vorarbeiten als erfolgreiche zu bezeichnen.

Die Versammlung lehnte es an diesem Abende noch ab, eine definitive Vorstandswahl vorzunehmen, übertrug vielmehr diese Würde dem provisorischen Vorstande noch auf so lange Zeit, bis die Statuten völlig ausgearbeitet sein würden. Fernerhin wurde Herr Prof. Dr. Theodor Kullak einstimmig zum Ehrenpräsidenten dieses neuen Musiklehrervereins gewählt. Das Kuratorium, das indessen erst nach Abfassung der Statuten ins Leben treten kann, wird aus folgenden Herren bestehen: Prof. Rudorff, Prof. Löschhorn, Prof. Haupt, Musikdirektor Jähns, Musikdirektor A. Holländer und Musikdir. Richard Schmidt. Selbstverständlich ist diese Wahl ebenso wie die des gegenwärtigen Vorstandes nur eine provisorische.

Diejenigen, welche zur ersten Versammlung eingeladen waren, derselben aber nicht beigewohnt haben, können nachträglich ihren Beitritt erklären und sind Anmeldungen an den unterzeichneten I. Schriftführer des Vereins (Lützowstrasse 82) oder an den I. Vorsitzenden Herrn Prof. Dr. Alsleben (Askanischer Platz 4) zu richten. Der nunmehr konstituirte Verein hatte die Genugthuung, am ersten Abende mehr als 120 Mitglieder zu seinem Bestande zu zählen.*)

Hoffentlich wird sich's nun jeder Musiker, dem die praktische und ideale Vervollkommnung seines Standes am Herzen liegt, auf's eifrigste angelegen sein lassen, für das immer herrlichere Gedeihen dieser jungen „Vereins-Pflanze“ Sorge zu tragen. Viribus unitis — das ist ja in der Gegenwart die Losung aller Losungen.

Alfred Kalischer.

*) Die Zahl der Mitglieder ist inzwischen durch neue Anmeldungen schon auf 150 gestiegen.

Anton Rubinstein.

Von Dr. **Theodor Helm.***)

Eine der interessantesten Künstlerpersönlichkeiten der Gegenwart, wie Liszt, fesselnd durch seine Doppelbefähigung als Virtuose und als Tondichter, ist Anton Rubinstein.

Derselbe hat — obwohl im kräftigsten Mannesalter stehend — schon jetzt ein reich bewegtes Leben vollbracht, dessen Hauptmomente mit der künstlerischen Entwicklung des berühmten Musikers in so enger Beziehung stehen, dass wir dieselben an uns vorüberziehen lassen wollen, bevor wir an unser eigentliches Thema: die ästhetische Beleuchtung Rubinstein's als Pianist und Kompositeur, gehen.

Geboren ist Anton R. am 30. November (18. November alten Styles) 1829 in dem wallachischen Dorfe Wechwotynez unweit Jassy. Bald nach seiner Geburt übersiedelten seine Eltern nach Moskau, wo sein Vater eine Bleistiftfabrik errichtete. Rubinstein's Mutter war selbst musikalisch gebildet, so dass sie den Knaben von seinem sechsten Jahre an in den Anfangsgründen der Theorie und im Klavierspiel zu unterrichten vermochte. Anton's herrliche Anlagen zeigten sich sehr bald und seine ungewöhnlich schnellen Fortschritte veranlassten die Mutter nach zwei Jahren, dem besten Klavierlehrer Moskau's — Villoing — die fernere Ausbildung des Kleinen anzuvertrauen.

Für das Klavierspiel blieb dieser Lehrer zeitlebens der einzige Rubinstein's; dass er es später zum Gipfel der Virtuosität brachte, verdankt er seiner genialen Begabung und seinem unermüdeten Fleiss. Als Villoing 1839 nach Paris reiste, begleitete ihn R., der schon 1838 öffentlich in Moskau gespielt hatte. In Paris gab der zehnjährige Knabe ein Konzert im Saale Herz, sein Programm bildeten Kompositionen von Bach, Beethoven, Hummel, Chopin, Liszt, sein Auditorium die auserlesenste Künstlerschaft der Seinestadt, darunter Kalkbrenner, Moscheles, Chopin, Liszt. Als Anton R. geendigt, hob Liszt den Knaben zu sich auf den Arm empor, küsste ihn und sprach gerührt die prophetischen Worte: „Der wird der Erbe meines Spieles!“

Begreiflich durchzog Liszt's — der damals gefeiertste aller Virtuosen — Ausspruch als ein geflügeltes Wort die musikalischen Kreise und verschafften dem kleinen Rubinstein auf der Rückreise nach Russland (durch Deutschland, Holland, Schweden u. s. w.) überall die freundlichste Aufnahme. . . . Der Grund zu des Künstlers nachherigem Weltruhm war gelegt.

In Russland verweilte Anton Rubinstein etwa ein Jahr, dann ging die Mutter mit ihm und mit seinem erst sechsjährigen Bruder Nikolaus, an welchem man damals ebenfalls Anlagen für Musik zu bemerken glaubte, wieder nach Deutschland und zwar nach Berlin, wo auf Rath Meyerbeer's beide Brüder dem Professor Dehn zum Unterricht in der Komposition übergeben wurden.

Anton und Nikolaus R. betrieben unter Dehn's Leitung mehrere Jahre hindurch die eifrigsten Studien, wobei Anton seltsamer Weise anfangs seinem Bruder mehr Talent zur Komposition zuschrieb, als sich selber; seine Voraussetzungen trafen aber nicht ganz zu, denn Nikolaus R. verliess bald darauf für einige Zeit die musikalische Karriere und kehrte mit der Mutter nach Moskau zurück, eine Wendung, welche allerdings zunächst durch die Krankheit und

*) Vortrag, gehalten in der Wiedener Horak'schen Klavierschule zu Wien.

den 1846 erfolgenden Tod des Vaters herbeigeführt wurde.

Anton R. blieb 1846 allein in Deutschland zurück, durch den Tod des Vaters auf sich selbst angewiesen, durch Lektionen und Konzertreisen seinen Unterhalt zu gewinnen. Eine mit dem Flötisten Heindl durch Ungarn unternommene Konzertreise nahm ein jähes Ende, indem der Kompagnon beim Scheibenschiessen durch eine rückprallende Kugel tödtlich verwundet wurde. Als die Revolution von 1848 ausbrach, wollte R. nach Russland zurückkehren, bevor er aber die Grenze passirte, hatte er ein schlimmes Abenteuer zu bestehen, welches für ihn beinahe verhängnissvoll geworden wäre. Die russische Grenzpolizei untersuchte nämlich mit peinlichster Sorgfalt des Künstlers Effekten und als sie auf R.'s musikalische Manuskripte stiess, hielt sie dieselben für eine zum Zwecke revolutionärer Intriguen neu erfundene geheime Chiffern-Schrift und konfiscirte dieselben sammt und sonders ohne Gnade und Barmherzigkeit. Alles, was Anton R. bis zum Jahre 1848 komponirt hatte, und dies war keineswegs wenig, war und blieb verloren, einen Theil hat der Künstler später aus dem Gedächtnisse von Neuem aufgeschrieben, die Originale konnte er niemals mehr, auch als man seine politische Ungefährlichkeit längst eingesehen, zurückbekommen.

Mit genauer Noth entging R. 1848 der Verbannung nach Sibirien und zwar hauptsächlich durch die Verwendung eines Grafen Wielhorsky, welcher R. auch der grossmüthigen Beschützerin der Künste und Wissenschaften — Grossfürstin Helene von Russland — anempfahl und dadurch einen Wendepunkt in des bisher so hart geprüften jungen Musikers Schicksal herbeiführte.

Grossfürstin Helene bot dem Künstler eine Wohnung in ihrem eigenen Palaste Kamenoiostrow bei Petersburg an, damit er ungestört seinen Arbeiten sich widmen könne: der Komposition und der Ausbildung seiner immer staunenswerther sich entwickelnden Virtuosität. Alljährlich gab R. in Petersburg ein Konzert, in welchem er das Publikum mit seinen neuesten Kompositionen bekannt machte, welche aber vorerst wenig Anklang fanden. Auf Anregung der Prinzessin Helene begann er in einaktigen Opern Charakterbilder der verschiedenen Völkerschaften Russland's zu schaffen, eine Aufgabe, für welche R.'s angebornes Talent für National-Charakteristik — die er später besonders in seinen grossen Oratorien und Opern bewähren sollte — sich vorzüglich geeignet erwies. R. komponirte drei derartige russische Nationalopern: „Der Tscherkesse" (auch „Die Rache" betitelt), „Sibirische Jäger" und „Thoms, der Idiot des Dorfes", von denen die letztgenannte 1853 zur Aufführung kam. R. machte nun seine erste (selbstständige) grosse Konzertreise durch Deutschland, England und Frankreich, auf welcher sein Ruf als Virtuose allerersten Ranges sich vollständig befestigte, während man dem Künstler den nunmehr viel eifriger gesuchten Ruhm als Tondichter nur sehr vereinzelt zugestand.

Nach Russland zurückgekehrt, gelangte R. zur Realisirung seiner Lieblingspläne, er gründete nämlich (1859) die „Russische Musikgesellschaft" und (1862) das „Petersburger Konservatorium", als deren Direktor er nun überaus segensreich, namentlich für Einführung deutscher Musik in die nordische Hauptstadt, wirkte.

Allein er, der hauptsächlich auf der Richtung Mendelssohn's und Schumann's fusste und für dieselbe am Entschiedensten eintrat, hatte in Petersburg mehrere ihm feindlich gegenüberstehende Parteien zu bekämpfen, die ihm seine Dirigentenstellung verleideten, auch sehnte sich der ungestüme Wandertrieb des Virtuosen nach Abwechslung, so gab denn R. zum allgemeinen Erstaunen seine auch materiell einträglichen musikalischen Aemter und Würden 1867 plötzlich vollständig auf und unternahm seine zweite grosse Konzertreise nach dem Westen, auf welcher er nun — besonders in Wien, Berlin, Paris, London — als Virtuose Ovationen empfing, welche jenen Liszt's in den Vierziger-Jahren nicht nachstanden, während nun auch R.'s hervorragendste Kompositionen, vor Allem die Lieder und Kammermusikwerke, entschiedener durchdrangen, so dass z. B. in Wien die Duetten für Klavier und Violine, das G-dur- und D-moll-Konzert u. A. zu den am meisten gespielten Repertoirestücken fremder und einheimischer Künstler gehören.

1871—72 führte R. vorübergehend den Taktirstab als artistischer Leiter der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; 1872—74 leistete er das Ausserordentlichste an physischer und geistiger Ausdauer auf einer ihm Hunderttausende von Dollars einbringenden Konzertreise in Amerika, auf welcher er manchen Monat jeden zweiten Tag in einer anderen Stadt und immer das alleranstrengendste Bravour-Programm zu spielen hatte; 1877 wurde er beim Londoner Publikum der gefährlichste Rivale Richard Wagner's gelegentlich des letzteren grossen Konzertcyklus und sah er sich im selben Jahre in Paris vom Präsidenten Mac Mahon persönlich mit dem Orden der französischen Ehrenlegion dekorirt. Im Jahre 1878 weilte er in Wien, mit der Einstudirung seiner Oper: „Die Makkabäer" beschäftigt, eines Werkes, an welches der rastlos und stets edel Strebende seine ganze Kraft gesetzt, um das ihm vorschwebende Ideal: „Die wahre moderne Oper der Gegenwart" nach so vielen Schein- und selbst Misserfolgen zu erreichen; ein gewiss hochkünstlerisches Bemühen, über deren negatives Resultat heute, d. i. fast ein halbes Jahr nach der ersten Aufführung der „Makkabäer", in Wien leider Niemand mehr im Zweifel ist.*)

* * *

Nicht als dramatischer Tondichter, überhaupt nicht auf dem Felde der Komposition, wohl aber in der Arena der modernen Virtuosität hat Anton R. Lorbeern errungen, wie seit Paganini und Liszt kein Sterblicher. Hans von Bülow mag R. an Technik nahe kommen, der verstorbene Tausig ihn in perlenden Läufen noch übertroffen haben, das Fascinirende,

*) Hier in Berlin erlebte das Werk zahlreiche Aufführungen unter stets gleich grosser Theilnahme des Publikums. Es ist eine unserer zugkräftigsten Opern.
E. B.

Zündende, der magnetische Zauber, welcher ein ganzes Publicum gefangen hält, sind heute keinem anderen Pianisten in gleicher Weise eigen, wie R. Die Gründe dieser unbegrenzten Herrschaft des Virtuosen R. über die Gemüther sind zweierlei; physisch-technische und geistige. Nach der ersten Richtung verfügt Anton R. über eine wahrhaft herculische Muskelkraft, über das unerschütterlichste und unabhängigste Handgelenk, über die glänzendste Bravour, hauptsäschlich aber über einen wunderbar singenden Ton, eine beispiellose Modulationsfähigkeit des Anschlages und demgemäss über ein Steigerungs- und Degressions-Vermögen, welche des Künstler's sensationellste Triumphe vermittelten. Welcher erfahrene Musikfreund in Wien kennt nicht Anton R.'s famoses Kunststückchen: seine Klavierbearbeitung des türkischen Marsches aus den Beethoven'schen „Ruinen von Athen" ?! Wer hat sich nicht durch dieses von Phase zu Phase wachsende, sich vielleicht 20fach abstufende Meister-Crescendo und Diminuendo einen unauslöschlichen Klavier-Eindruck geholt, der zugleich mit zwingender Gewalt das Bild einer aus weitester Ferne immer näher und näher zurückkehrenden, mit klingendem Spiel ihren Einzug glorifizirenden und endlich geheimnissvoll verschwindenden kriegerischen Truppe vor die frappirten Sinne führte?

Einen ähnlichen wunderbaren Effekt des Anschwellens und Abnehmens bringt R. durch seine Vortragsweise des Chopin'schen Trauermarsches (aus der B-moll-Sonate) hervor, allerdings ist dieser Effekt ein mehr Rubinstein'scher, als Chopin'scher, denn der Komponist hat hier die verschiedenartige Tonstärke, das sich Verlieren in der Ferne nirgends vorgeschrieben. Die erwähnten Beispiele zeigen R.'s souveräne Herrschaft über den Anschlag, über das gesammte Tongebiet: sein physisch-technisches Können im glänzendsten Lichte. Und doch sind es erst die geistigen Vorzüge des unerreichten Virtuosen, welche ihm heute eine Welt von Kennern und Laien zu Füssen legte. Man hat bei R.'s Konzertvorträgen stets das Gefühl, dass man sich einer ganz ausserordentlichen Persönlichkeit, einer wahren Vulcannatur gegenüber befinde, einem kühnen Original-Genie, welchem man daher auch manche Willkürlichkeit gerne nachsieht, die man einem Talente zweiten Ranges oder gar der schulgerechten Mittelmässigkeit nimmermehr verzeihen konnte. Zu dergleichen echt R.'schen Willkürlichkeiten gehören sein eigenthümlicher Fingersatz und sein mitunter nicht minder befremdender Pedalgebrauch.

Es ist heute ausgemacht, dass auf dem Klavier Niemand so glockenrein und innig zu singen vermag, als eben R., ja es giebt Schubert'sche Lieder-Transcriptionen, die unter R.'s Zauberhänden auf dem Klavier fast mehr zu Herzen dringen, als im Munde des empfindungsvollsten lyrischen Tenors oder der gefeiertsten Primadonna. Und dieses unbeschreibliche „Singen und Klingen" erreicht R. sehr oft dadurch, dass er ganze melodische Phrasen mit einem Finger ausführt! Es wird hier die erste Grundregel der Applikatur in's Gesicht geschlagen, da man ja den Klavierschüler gleich von vornherein anleitet, mit den Fingern möglichst zu wechseln, selbst wo es sich um Betonung einer und derselben Note handelt. Und R. spielt, wie ein unbeholfenes Kind Melodien mit einem Finger! Aber freilich; wie? und wann? „Si duo faciunt idem, non est idem", (wenn zwei dasselbe thun, ist's doch nicht dasselbe); oder noch besser „Quod licet Jovi, non licet Bovi" (was Jupiter, d. h. dem Genie erlaubt, ist dem Ochsen, d. h. dem Stümper, nicht gestattet); die uralten lateinischen Fibelsätze haben sich recht gelegen hier eingefunden; man dürfte nimmermehr zur Regel machen, was als solche den Ruin der Kunst, der Klaviertechnik bedeutet, während es als Ausnahme, genial geübt, von einem Ausnahmsmenschen höchst überraschende Wirkungen hervorbringen mag.

Ganz ähnlich verhält es sich mit R.'s oft auf die Spitze getriebenem Pedalgebrauch. In seiner über das Pedal des Klaviers geschriebenen Monographie führt der Wiener Konservatoriums-Professor Herr Hans Schmitt einen specifisch Rubinstein'schen Pedal-Effekt an, welcher darin besteht, dass der Vortragende im schnellsten FF-Spiel sowohl bei Dur- als auch Mollskalen, namentlich wenn sich beide Hände in der Oktav bewegen, das Pedal aushält, und zwar auch dann, wenn die Skala sich im ganzen Umfange des Klaviers bewegt, (jedoch mit der Beschränkung, dass er bei dem Aufwärtssteigen der Skala das Pedal auslässt, wenn sie in die Mittellage gelangt). Beim Abwärtssteigen tritt R. das Pedal so lange nicht, als sich die Skala in hoher Lage bewegt. Erst wenn dieselbe wieder in die Mittellage gelangt, beginnt er das Pedal von Neuem zu treten u. s. w. Die Wirkung dieses Skalen-Pedaleffektes, das stärkste FF-Spiel vorausgesetzt, ist bei Rubinstein eine grandiose; der Eindruck ist aber mehr ein imponirend betäubender, als rein musikalischer, man vernimmt das Gebrause eines Sturzbaches, aber keine messbaren Einzel-Töne. R. erzielt durch seine Pedal-Effekte das allerstärkste Fortissimo, das man überhaupt auf dem Klaviere herausbringen kann, wer's nachmachen wollte, würde höchstens ein wüstes Charivari zn Tage fördern und wären daher gerade von dieser genialen Willkürlichkeit R.'s Anfänger oder Dilettanten recht eindringlich zu warnen.

Mit Liszt theilt R. die mehr geistige Willkürlichkeit, dass er nämlich ein und dasselbe Stück zu verschiedenen Malen ganz verschiedenartig vorträgt. Der Eindruck des Liszt'schen wie des R.'schen Spieles ist eben in erster Linie ein subjektiver, man lauscht dem Spieler, nicht der Komposition im Gegensatz zu der objektiven Haltung eines Bülow, einer Klara Schumann, wo die stylvolle Wiedergabe der Komposition, nicht das Können des Vortragenden die Hauptsache bildet. Aber, wenn Liszt und wenn R. ein und dieselbe Komposition, z. B. eine Beethoven'sche Sonate, verschiedene Male anders auffassen, so besteht doch ein bedeutsamer Unterschied zwischen den Spielern. Liszt spielt nämlich heute die Sonate in dieser, morgen in ganz entgegengesetzter Auffassung, aber jedesmal wunderbar schön, R. dagegen spielt heute ein Stück entzückend, man möchte sagen: zum Anbeten! Morgen ist dasselbe Stück von ihm nicht zum Anhören.

Als ein Beispiel möchte ich für Liszt das Trio des kleinen Trauermarsches aus Schubert's „Diver-

tissement hongrois" anführen, welches ich 1874 von dem Künster zweimal vortragen hörte, das eine Mal fasste er das Stück ganz im Sinne Schubert's einfach, anspruchslos, wie eine Art Volkslied, das zweite Mal machte er aus der unscheinbaren Melodie einen furiosen ungarischen Sturmmarsch, so dramatisch bewegt, als gelte es irgend eine Episode aus dem Revolutionskriege des Jahres 1849 in Tönen zu illustriren. Der Eindruck war jedes Mal ein gänzlich verschiedener, immer aber in seiner Art unübertrefflich schön, hier durch seelenvollsten Gesang und das reizendste Pianissimo, dort durch energischeste Rhythmik und grandiose Steigerung.

Als Beispiel Rubinstein'scher verschiedenartiger Vortragsmanier wäre dagegen Beethoven's grosse Sonate in F-moll op. 57 („appassionata") zu nennen, welche ich dreimal von ihm spielen hörte. Das eine Mal kühl und gleichgültig, aber durchaus korrekt, wie ein fleissiger, doch talentloser Schüler eine Czerny-sche Etude herunterleiert, das zweite Mal mit ungestümem Feuer und donnernder Bravour, aber einer Menge virtuoser Ausschreitungen und Unarten, den Schluss des Finales z. B, unter konsequentem Falschgreifen; in dieser Leistung hatten wir ausschliesslich den wilden Sarmaten Rubinstein, nimmermehr aber den grossen Beethoven vor uns.

Ein drittes Mal endlich erfasst R. die Sonata „appassionata" mit edelster Hingebung an die Sache vom Grunde aus, mit tiefer Innigkeit und prachtvollem Schwunge, mit jugendlichem Feuer und zugleich männlicher Besonnenheit wurde er jeder Nuance gerecht, wie sie der Tondichter im Sinne hatte, es wurde uns der grosse Beethoven geboten in der denkbar vollendetsten Rubinstein'schen Darstellung, Komposition und Spiel verschmolzen zu einem untrennbaren bezaubernden Ganzen, welches den grössten Klaviergenuss vermittelte, der überhaupt gedacht werden kann.

Gewiss ist, dass keiner so schön, so recht künstlerisch spielen kann, wie R., wenn er nur eben recht will. Dass er es eben nicht immer will oder vielmehr, dass den trotzigen Slaven mitunter ein wahrer Furor, eine Art Raptus des Ungeschmackes und der Verwilderung überkommt, welcher sich an den herrlichsten Kompositionen quasi als musikalischer Zerstörungstrieb äussert, das ist es, was R. zumeist von der über Alles edlen, auch im Kühnsten und Leidenschaftlichsten maassvollen Virtuosen-Natur Liszt's unterscheidet, ein Moment, welches indess R.'s wunderbare Pianofortevorträge nur zu Zeiten zu trüben vermag, während sie in R.'s Kompositionsthätigkeit oft viel entscheidender, wie ein an der Wurzel des Schönen fressender Wurm eingreift, ihn um die Durchführung seiner glücklichsten Ideen bringt, wie wir gleich sehen werden.

Bezüglich R.'s Klavierleistungen haben namentlich einzelne Vorträge, so der Schumann'schen Symphonischen Etuden, des Mendelssohn'schen Hochzeitsmarsches, der „Variations serieuses" von demselben Meister und der Chopin'schen As-Polonaise als Gipfel von Kraft, Steigerung, Heldenschwung einen Weltruf erworben, wie andererseits R.'s Interpretation des Mozart'schen A-moll Rondo, der Chopin'schen Berceuse, der Beethoven'schen Sonate op. 111 (2. Satz), der Liszt'schen Transcription des Schubert-Liedes „Auf dem Wasser zu singen", als Ideal von Poesie, Zartheit, Klangzauber gelten. Gewiss ist, dass so vollendete Kunsteindrücke, seit Liszt sich zur Ruhe gesetzt, auf den Tasten nur von R. zu erlangen sind, wir müssen ihn heute den einen und einzigen unter den lebenden Pianisten nennen.

(Schluss folgt.)

Ueber Alexander Wheelock Thayer's Beethoven-Biographie (III. Band).

Von **Alfred Kalischer.**

(Fortsetzung.)

Mit dem zweiten Kapitel, welches das Jahr 1808 behandelt, erschliesst uns Herr Thayer sogleich eine unerquickliche Seite seiner sonst so verdienstvollen Bestrebungen. Das unselige Bedürfniss des Autors, Beethoven's Bruder Johann von der ihm anhaftenden Tradition zu erlösen, der Wunsch also, eine Ehrenrettung dieses „Bruders-Pseudo" zu unternehmen, macht unsern Biographen in hohem Maasse ungerecht gegen Beethoven's engelreinen Charakter. Es ist fast peinlich zu lesen, mit wie strengen Argusaugen Thayer jede noch so unscheinbare Charakterschwäche auszuspähen bemüht ist, ohne auch nur den Versuch zu machen, den Meister gegen allerlei vermeintliche Gebrechen in Schutz zu nehmen, während er doch umgekehrt allen Scharfsinn und all' seine Sympathie aufbietet, um die unserm Tonheros entgegenstehende Partien auf's glanzvollste zu rechtfertigen. Ja, dieser Unwille gegen viele Seiten des Beethovenschen Charakters veranlasst ihn (schon in diesem Kapitel, weit mehr noch in späteren Kapiteln), bei Thatsachen, die von dem überaus liebreichen Gemüthe dieses einzigen Meisters klar zeugen, so kühl anerkennend zu verfahren, dass man sich nicht genugsam darüber verwundern kann, wie ein Biograph seinen Helden in so hochwichtigen Dingen geradezu stiefmütterlich behandeln kann. — Herr Thayer hat sich ein wichtiges Geheimniss gar zu wenig aufgethan. Es ist dieses: Wer einmal fest an Beethoven, den Musiker, glaubt, der muss nothgedrungen auch an Beethoven, den Menschen, glauben. Gilt es darum, in irgend einer bedeutsamen Lebensangelegenheit des Meisters entscheiden zu müssen, dann werden wir seinen Dokumenten, zumal seinen brieflichen Herzergüssen, jedenfalls mehr Glauben zu schenken haben, als den schriftlichen oder mündlichen Eröffnungen all' Derer, die es in ihrem Unverstande anders darstellen, als er selbst.

Es mag erspriesslich sein, sich dieses bei vorliegender Gelegenheit an einem Beispiele klar zu machen. Thayer beginnt die Geschichte dieses Jahres

mit einem Briefe an den Baron von Gleichenstein (p. 29) und bemerkt darüber Folgendes: „Von allen bekannten Briefen Beethoven's erfüllt uns wohl keiner mit so grossem Bedauern, wie der obige, welcher gegen 1807, also gerade zu der Zeit geschrieben wurde, in welcher die Kontrakte mit Clementi, dem Kunst- und Industriecomptoir und Simrock, ihm reiche pekuniäre Hülfsquellen verschafft hatten, die ohne Zweifel durch ein anständiges Honorar aus den Einkünften der Beethovenkonzerte noch vermehrt worden waren. Freilich war der Brief nur für Gleichenstein's Augen bestimmt; aber es ist traurig zu sehen, wie der grosse Meister selbst in einem Augenblicke von Aerger und übler Laune und in Verborgenheit vertraulicher Freundschaft seine eigene Würde in einem so hohen Grade vergessen und in einer so ungerechten Weise über seinen Bruder Johann schreiben konnte, dessen Forderung gerecht war und dessen künftige Laufbahn gerade damals von der Bezahlung derselben abhing." Und nun lese man folgenden Briefpassus, der Herrn Thayer zu derartigen Expektorationen entflammt: „Meinem Bruder kannst Du (etc. Gleichenstein) sagen, dass ich ihm gewiss nicht mehr schreiben werde. — Die Ursache, warum, weiss ich schon, sie ist diese, weil er mir Geld geliehen hat und sonst Einiges ausgelegt, so ist er, ich kenne meine Brüder, jetzt schon besorgt, da ich's noch nicht wiedergeben kann, und wahrscheinlich der andere, den der Rachegeist gegen mich beseelt, auch an ihm — das Beste aber ist, dass ich die ganze 1500 Gulden aufnehme (vom Industriecomptoir) und damit ihn bezahle, dann ist die ganze Geschichte am Ende — der Himmel bewahre mich, Wohlthaten von meinem Bruder empfangen zu müssen".

Beethoven kannte allerdings die Kleinlichkeit, Engherzigkeit seiner Brüder, zumal seines Bruders Johann. Und wenn er, über dessen grenzenlose Gutmüthigkeit, besonders gegen seine Brüder, Hunderte von Zeugnissen vorliegen, endlich einmal in dieser Weise über Johann empört ist, dann wird dieser seine Geldforderung jedenfalls in einer so schamlos rohen, ehrenkränkenden Weise geltend gemacht haben, dass schliesslich selbst Ludwigs beispiellose Nachsicht mit den Gebrechen seines Bruders-Pseudo ein Ende nehmen musste. Wie selbst in diesem allergerechtesten Ausbruche des Beethoven'schen heiligen Zornes von einem „Vergessen seiner eigenen Würde" gesprochen werden kann, das kann nur Jemand ausfindig machen, der von vornherein gegen Beethovens Charakterwesen eingenommen ist, der auf Beethovens Kosten die Ehre Anderer zu retten sucht. Es ist schön und edel, den unschuldig üblen Ruf irgend eines Menschen vernichten zu wollen — allein das darf doch nimmermehr so geschehen, dass ein tausendfach reinerer Nebenmensch dadurch schwer verletzt wird! Herr Thayer hält sogar des Weiteren (p. 30) auch mit dieser seiner Ueberzeugung nicht hinterm Berge, dass Beethoven seinen Bruder Johann im entscheidenden Augenblicke mit dem Gelde im Stich gelassen hätte, wenn dieser nicht jetzt dringend auf die Leistung jener Summe bestanden hätte. Beethoven Derartiges zuzutrauen! Diesem hochherzigen Manne, der, wie bekannt, seinem Bruder Carl allein mehr als 10,000 Gulden geschenkt hat. Man sieht auch hieran wieder, wie blind die Ungerechtigkeit macht. Und wenn Herr Thayer noch tausend und abertausend andere Dokumente vorbringt, die geeignet sein sollten, Johann gegenüber seinem grossen Bruder in ein glänzendes Licht zu stellen; er wird damit den mit vollem Rechte tiefwurzelnden Glauben an des Meisters Reinheit, Lauterkeit, Edelmuth, zumal an seine unerschütterliche Gerechtigkeitsliebe, nimmermehr zum Wanken bringen können. Damit mag dieser unerfreuliche Punkt ein für allemal als abgefunden angesehen sein.

Um aus diesen Unbequemlichkeiten schnell wieder den Weg zu Thayer's hohen Vorzügen zurückzufinden, sei jetzt erwähnt, dass Beethoven, wie uns in demselben Kapitel (p. 32) erzählt wird, von einem Uebel in diesem Jahre heimgesucht ward, von dem meines Wissens noch kein Biograph gesprochen hat. Dies enthüllt uns eine von Thayer mitgetheilte Stelle eines Briefes Stephan's von Brüning an Wegeler (März 1808) wie folgt: „Beethoven hätte bald durch ein Panaritium (Fingerwurm) einen Finger verloren, jetzt geht es ihm indessen wieder ganz gut. So entging er einem grossen Unglück, welches, verbunden mit seiner Schwerhörigkeit, jede, ohnehin selten auftretende gute Laune ganz erstickt haben würde."

Aus diesem Kapitel verdient noch als interessant hervorgehoben zu werden, dass hierin neue Momente auftauchen, die es unwiderleglich darthun, dass der Sinn nach Opernkompositionen immer kräftig in Beethoven verblieb. Die darauf bezüglichen Mittheilungen knüpft unser Biograph an eine Charakteristik Beethoven's aus der Feder von Wilhelm Rust aus Dessau an (p. 36ff.). Diese in Briefen an seine „beste Schwester Jette" verfasste Schilderung Beethoven's von Seiten Rust's, — ehemals als berühmtes musikalisches Wunderkind angestaunt — der wieder so hellstrahlendes Licht auf den hohen Charakter Beethovens wirft, befindet sich vollständig im Besitze des Neffen dieses Musikers, nämlich des berühmten Bachforschers Wilhelm Rust in Leipzig.

Fast selbstverständlich ist es, dass auch sonst noch dieses Caput viele neue Einzelzüge aus den Werken, aus dem Leben Beethoven's und Derjenigen enthält, die mit ihm in Berührung kamen. Dazu gehört in erster Reihe Alles, was sich um die Persönlichkeit des Grafen Rasoumowsky bewegt, der ja mit seinem eigenen „Quartett" indirekt so hohen Einfluss auf Beethoven's Quartettkomposition ausübte. Auch hierbei wird manches Irrige berichtigt, so z. B., dass dieses berühmte „Rasoumowsky'sche Quartett" nicht vor 1808 ins Leben gerufen sein kann, ferner, dass der Graf selbst die 2. Violine spielte, worin ihn Magreder oder ein anderer hervorragender Violinist der Hauptstadt ersetzte. Die Anderen waren, wie bekannt, Schuppanzigh, Weiss und Linke. — Auf neue, ausführliche Mittheilungen über Beethoven'sche Akademieen, aus denen abermals ersichtlich wird, was schon damals der Meister seinen Wienern alles zumuthen konnte, endlich auf den Hornvirtuosen Johann Friedrich Nisle in seinen Beziehungen zu Beethoven (p. 62ff.) sei hiermit nur hingewiesen.

(Schluss folgt.)

Spengler's neuer technischer Apparat (Handhalter) zur Feststellung der schulgerechten Handhaltung beim Klavierspiel.

Dieser Apparat besteht aus einer leicht zu handhabenden mechanischen Vorrichtung, welche je nach Bedürfniss vor die Klaviatur befestigt und wieder abgenommen werden kann. Nachdem der Apparat mittelst der Schraube vor die Klaviatur des Instruments fest angeschraubt und ein Stäbchen zur Stütze unter die Schraube gestellt ist, wird der Polster durch die oben befindliche Mutter in die Höhe geschraubt, dass die Hand bequem zwischen dem Teller und dem Polster eingeschoben werden kann, und zwar so weit, dass die Wurzelgelenke nicht von dem Polster bedeckt werden, sondern derselbe hinter die ersteren auf die Handdecke zu liegen kommt, damit die freie Bewegung der Finger nicht beeinträchtigt, jedoch das Heraustreten der Knöchel verhindert wird. Der Teller (welcher in die hohle Hand zu liegen kommt), ist horizontal drehbar, damit der Apparat der rechten oder linken Hand angepasst werden kann, die Spitze des Tellers muss stets nach der Aussenseite der Hand liegen.

Der Apparat hat den Zweck, die für das Klavierspiel erforderliche Fingerkraft aus den Fingerwurzeln und Fingergelenken allein, unabhängig von Hand und Arm, zu gewinnen, und bei Anfängern mit schwachen Händen oder auch bei weiter vorgeschrittenen Schülern, die eine unruhige oder unrichtige, ja ganz verdorbene Hand- oder Armhaltung haben, eine richtige, schulgerechte Haltung herbeizuführen.

Der Apparat ist kein mechanisches Hülfsmittel, um die Beweglichkeit der Finger zu fördern, sondern fesselt lediglich diejenigen Theile der Hände und Arme, die beim Fingergelenkspiel nicht in Mitthätigkeit gezogen werden sollen.

An demselben ist ferner die Vorrichtung getroffen, dass er je nach Bedürfniss für kleine und grosse Hände, sowie für die linke und rechte Hand anzupassen ist. Somit ist die Anschaffung eines Apparates zu diesem Zwecke genügend. Ausserdem sind für die Kräftigung der Finger Spiralfeder-Ringe angebracht, die je nach Bedürfniss leicht und schwer gestellt werden können.

Durch Auflegen einer Leiste auf zwei Apparate ist zugleich der Kalkbrenner'sche Handleiter hergestellt.

Der Spengler'sche Handhalter ist bereits in vielen Musik-Instituten eingeführt. Dr. Franz Liszt und viele andere anerkannt tüchtige Klavierpädagogen haben mündlich und schriftlich die günstigsten Urtheile darüber gefällt.

Besonders zweckmässig dürfte der Handhalter für Musik-Institute sein, in denen zwei Schüler in einer Stunde unterrichtet werden, denn während der eine unter Aufsicht des Lehrers spielt, regelt der Handhalter die Fingerübungen, welche dem zweiten an einer stummen Klaviatur zu machen aufgegeben werden.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 24. Februar.

Frau **Ziese-Schichau,** eine Pianistin, welche am 17. Februar ein Konzert im Saale der Singakademie gab, spielt recht gewandt und sicher, doch so unruhig und mit so geringer Beseelung des Tones, dass ihr Spiel, trotz der im Ganzen recht verständigen Auffassung keinen künstlerischen Eindruck hinterliess. Am besten gelang ihr die F-dur-Sonate für Klavier- und Violoncell von Beethoven, welche sie mit Herrn Hausmann spielte. Am wenigsten sagte uns der Vortrag der Novellete von Schumann und der Impromptu's von Schubert und Chopin zu, da hier die Härte ihres Anschlages sowie die scharfen Accente, den poetischen Hauch der Kompositionen vollständig zerstörte.

Einige Abende darauf, den 20. Februar, hörten wir im Saale des Architektenhauses abermals eine Pianistin, Fräulein **Gertrud Neumann**, Schülerin des Herrn Emil Hoppe, der sich als Pianist und Lehrer sowohl wie als umsichtiger Leiter eines Musikinstitutes vortheilhaft bekannt gemacht hat. Die junge Dame spielte zuerst unter Mithilfe ihres Lehrers, der die Begleitung am zweiten Klavier übernommen hatte, Beethoven's C-moll-Konzert, später hörten wir noch Seb. Bach's Präludium und Fuge in A-moll in der Liszt'schen Bearbeitung, zwei hübsche, doch für den Konzertvortrag nicht wohl geeignete Klavierstücke von E. Hoppe und Chopin's As-dur-Ballade. Die Technik der jungen Dame ist sorgfältig gebildet, der Anschlag weich und angenehm. Sie spielte die Bach'sche Fuge und das Präludium bis auf die Oktavengänge der linken Hand am Schluss, die etwas freier und fester hätten zur Erscheinung kommen können, klar, sicher und verständlich, für unser Gefühl aber etwas zu zierlich. Mit derselben Zierlichkeit und Genauigkeit spielte sie die Ballade von Chopin, so allerdings mehr im Geiste eines feinen Salonstückes, als in dem eines Chopin'schen poetischen Meisterwerkes. Aber das Talent der jungen Dame zeigte sich in allem, was sie spielte, ihre Leistungen waren für ein erstes Auftreten sehr beachtenswerth. Die Duysen'schen Flügel gehören zu den schönsten ihrer Art und entwickelten eine seltene Fülle und Weichheit des Tones. Frl. Agnes Türke's Vortrag einer Arie aus Mozarts „Hochzeit des Figaro“ war eine gute Mittelleistung einer in der künstlerischen Entwickelung begriffenen, begabten Sängerin. Von Hrn. G. Hille hörten wir eine Romanze für die Violine von Nicodée, ein schwieriges Stück, geschickt gearbeitet, aber ziemlich trocken und des originellen Gepräges entbehrend.

— Herr **Robert Hausmann** gab uns in seinem

am 22. Februar im Saale der Singakademie veranstalteten Konzerte abermals den Beweis, dass er zu den hervorragendsten Violoncellvirtuosen unsrer Zeit gehört; Adel und Fülle des Tones, virtuose Technik, musikalisches Gefühl — alles vereinigt sich bei ihm, um seinen Kunsleistungen den Stempel hoher Vollendung zu verleihen. Wir hörten von ihm: Andante und Allegro aus dem Violoncell-Konzert von Molique und ein Konzert für Violoncell mit Orchester von Fr. Aug. Dressler. Das Werk des Herrn D. bekundet zwar die hohe Begabung des jungen Komponisten, reicht aber an die Bedeutsamkeit der Sinfonie, über welche wir uns vor Kurzem mit so grosser Anerkennung ausgesprochen, nicht hinan. Besonders ist zu bemerken, dass das Violoncell als Solo- und herrschendes Instrnment nicht genügend in den Vordergrund tritt. Das Orchester fällt ihm zu oft ins Wort und drängt es zurück, anstatt ihm als Folie zu schöner, reicher Entfaltung seines Glanzes zu dienen.

Frau Marie Schulz, die Sängerin des Abends, zeigte sich als eine, des Herrn Hausmann, ihres Bruders, würdige Künstlerin. Sie verfügt über eine grosse, schöne und umfangreiche Stimme und entwickelt in ihrem Vortrage neben tiefem Gefühl, auch hervorragende dramatische Begabung, welche sich besonders in dem Vortrage der Arie aus Fidelio kundgab.

— Nur wenige Tage nach Ankündigung des Konzerts von **Anton Rubinstein** waren schon sämmtliche Billets zum Saal und Vorsaal, zur Loge, zum Balkon, zur Estrade, sowie zu den Stehplätzen vergriffen, der Saal daher am Konzert-Abend vollständig gefüllt. Ueber das Charakteristische im Spiel des grossen Virtuosen hat sich Dr. Helm in seinem Aufsatze in dieser Nummer unseres Blattes so treffend geäussert, dass wir besseres darüber zu sagen nicht im Stande sind. „Rubinstein hat in der Arena der modernen Virtuosität Lorbeeren errungen, wie seit Paganini und Liszt kein Sterblicher. Hans v. Bülow mag R. an Technik nahe kommen, der verstorbene Tausig ihn in perlenden Läufen noch übertroffen haben, das Fascinirende, Zündende, der magnetische Zauber, welcher ein ganzes Publikum gefangen nimmt, sind heute keinem andern Pianisten in gleicher Weise eigen, wie R. Die Gründe dieser unbegrenzten Herrschaft des Virtuosen R. über die Gemüther sind zweierlei: physisch technische und geistige. Nach der ersten Richtung verfügt Anton R. über eine wahrhaft herkulische Muskelkraft, über das unerschütterlichste und unabhängigste Handgelenk, über die glänzendste Bravour, hauptsächlich aber über einen wunderbar singenden Ton, eine beispiellose Modulationsfähigkeit des Anschlages und demzufolge über ein Steigerungsvermögen, welche mit des Künstlers sensationellste Triumphe vermittelten."

Und der magnetische Zauber, von dem hier die Rede ist, nahm auch heut das Publikum gefangen, zumal der glücklichste Stern über der ganzen Aufführung leuchtete und keinerlei Willkür, keinerlei Misslingen den Genuss trübte. Zuerst spielte der Künstler ein Präludium mit Fuge eigner Komposition, letztere meisterhaft gearbeitet, klar und durchsichtig trotz des Reichthums der Passagen und des effektvollen Spielwerkes. Und dann spielte er die Fantasie aus Mozart's Fantasie-Sonate. Man konnte sich des Gedankens nicht erwehren — wird der Leu mit seiner mächtigen Tatze das zierliche Gebilde nicht zerdrücken? Doch sieh, wie fasst diese eherne Hand das zarte Wesen fein und behutsam an, wie liebevoll hebt und trägt sie es zur unermesslichen Freude Aller. Beethoven's Sonate op. 53, welche darauf folgte, haben wir so stylvoll und doch zugleich in so plastischer Verkörperung und sinnlicher Schönheit nie zuvor gehört. Das alles aber war nur ein Vorspiel zu den Riesenaufgaben, welche der Künstler im Laufe des Abends noch bewältigte, nämlich e-moll-Präludium von Bach, eine Gigue von Händel, Fantasie von Schumann op. 17; Variations sérieuses von Mendelssohn, Fantasie von Schubert und Barcarole, Ballade, Scherzo und Etudes von Chopin. Die Begeisterung des Publikums wuchs von Nummer zu Nummer als Herzensdank, dargebracht dem berufensten Verkünder des Geistes Gottes aus den Werken seiner Auserwählten.

Dem Künstler sonder Gleichen diente ein Flügel, sonder Gleichen an Fülle und Schönheit des Tons, ein Bechstein edelster Art. Emil Breslaur.

Leistungen wie diejenigen, welche das diesjährige Prüfungskonzert der von Herrn Prof. Dr. Th. Kullak geleiteten **„Neuen Akademie der Tonkunst"** aufweisen konnte, rechtfertigen vollkommen das Vertrauen, welches das Publikum in so hohem Maasse der genannten Anstalt entgegenbringt und lassen die stets wachsende Schülerzahl derselben als eine Nothwendigkeit erscheinen. 1023 Schüler und Schülerinnen besuchten im verflossenen Schuljahre die „Neue Akademie der Tonkunst" und 94 Lehrer und Lehrerinnen unterrichten gegenwärtig an derselben.

In dem in der Singakademie stattgehabten Konzert produzirten sich Schüler und Schülerinnen der Kompositions-, der Solo- und Chorgesangs-, der Violin- und der Deklamationsklassen. Die beiden Sinfonie-Sätze der Herren Hermann Fischer und Ernst Kullak, Schüler des Herrn Prof. R. Wüerst, zeigten Talent in der Erfindung, vortreffliche Durcharbeitung und wirkungsvolle Instrumentation. Der Satz des erstgenannten hat als besonderes Kennzeichen eine natürlich fliessende, fast populäre und dabei doch edle Melodik, der des zweiten zeigt von dem Bestreben des Komponisten, den Toninhalt zu vertiefen und ihm eine romantische Färbung zu verleihen. Von den jungen Klavierkünstlern nennen wir in erster Reihe Herrn Emil Scheifler, welcher durch den mit Glanz, Kraft und unfehlbarer Sicherheit ausgeführten ersten Satz des schwierigen D-moll-Konzerts von A. Rubinstein den Beweis hervorragenden Talentes gab. Herr Rubinstein, der Komponist des Konzertes, dem Herr Sch. dasselbe vorher auf Wunsch seines Lehrers, des Herrn Prof. Kullak, vorgespielt, hatte der Leistung seine volle Zufriedenheit zu erkennen gegeben und bekundete dieselbe noch dadurch, dass er sowohl in der Hauptprobe wie in der Aufführung sein Konzert selbst dirigirte. Er erntete für diese Liebenswürdigkeit die enthusiastischen Dankesbeweise des Publikums. Fräulein Ingeborg

Erichsen, welche den ersten Satz des hochinteressanten und dankbaren C-moll-Konzerts ihres Lehrers Kullak und Frl. Clara v. Cramer, welche den ersten Satz des Beethoven'schen Es-dur-Konzerts spielte, bewiesen durch ihre Leistungen nicht nur die strenge und heilsame Zucht der Schule in Bezug auf die Bildung der Technik, sondern bekundeten auch den musikalischen Geist, den der Leiter der Schule auf seine Schüler zu übertragen versteht. Freier in der Beherrschung und feiner in der Detailarbeit war das Spiel des Frl. Erichsen, gegen das der vorhergenannten Dame, die wir bei früheren Gelegenheiten viel eleganter und duftiger haben spielen hören, als es heut geschah. Von den durch Frau Prof. Wüerst gebildeten Gesangschülerinnen ragte Fräulein Beate Wüerst durch die ungemeine Lieblichkeit ihrer vorzüglich gebildeten Stimme, die naive Art ihres Vortrages, sowie durch die musterhafte Aussprache hervor. Aber auch die Damen Agnes Heyder, Clara Nittschalk, Sophie Abel, Clara Porsch, Magdal. Müller und Anna Gühler legten durch ihre Vorträge beredtes Zeugniss ab von dem Lehrgeschick und der grossen Sorgfalt ihrer Lehrerin. Selbst die weniger Begabten und diejenigen, welche nur kurze Zeit den Unterricht der Frau Prof. W. genossen, zeigten durch die Art ihrer Stimmenbildung und ihren musikalischen Vortrag, dass die Lehrerin zu den Berufensten einer zählt. Drei äusserst anmuthige und fein gearbeitete Chöre für vierstimmigen Frauenchor, welche den Leiter der Chorklasse, Herrn Musikdirektor Alexis Hollaender zum Komponisten haben, wurden von der Chorklasse fein nüancirt, sicher und rein gesungen und sehr beifällig aufgenommen. Den Violinvortrag des Herrn Gustav Ortmann, Schüler des Herrn Gust. Hollaender, sowie die Deklamation des Frl. Beate Wüerst, Schülerin des Frl. Anna Idzigson, konnten wir leider nicht mit anhören, sie sollen aber, wie wir erfahren, an Güte den übrigen Leistungen nicht nachgestanden haben. Emil Breslaur.

Im Konzerthause gelangte am 19. Februar eine Sinfonie in C-moll von August Reissmann zur Aufführung. Die Bekanntschaft mit diesem Werke, für deren Vermittelung wir vor Allem Herrn Hofmusikdirektor Bilse unsern Dank aussprechen wollen, gewährte einen neuen erfreulichen Einblick in die Gedankenwerkstätte eines Künstlers, dessen Leistungen auf den verschiedensten Gebieten der Musik schon seit einer Reihe von Jahren die Theilnahme des hiesigen wie des auswärtigen Publikums in Anspruch nehmen. In dieser Sinfonie herrscht, wie in allen anderen neuerdings an die Oeffentlichkeit gelangten Arbeiten des Autors, als charakteristisches Merkmal eine wohlthuende Natürlichkeit und Frische des Empfindens, eine Ungeschminktheit, welche in unserer, zu künstlerischen Demonstrationen nur zu sehr geneigten Zeit doppelt angenehm berührt. Den Reissmann'schen Themen traut man bei ihrer Einfachheit auf den ersten Blick kaum die Fähigkeit zu, in ihrer Entwickelung den Hörer während eines ganzen Satzes in der nöthigen Spannung zu erhalten; gleichwohl gelingt es dem Komponisten fast ausnahmslos, im Verlaufe seiner Arbeit die ihnen innewohnende Bedeutsamkeit an den Tag zu bringen. Doch soll hiermit nicht gesagt sein, dass die Wirkung des in Rede stehenden Werkes nur etwa durch geistvolle thematische Kombinationen, durch geschickte Instrumentirung oder sonstiges Beiwerk erreicht sei; wie vortrefflich auch Reissmann sich auf jegliche tonsetzerische Detailarbeit versteht, so muss doch in erster Reihe seine Fähigkeit anerkannt werden, ein harmonisches, Gemüth und Verstand gleichmässig anregendes Ganzes zu schaffen.

Das Publikum zeigte sich, wie schon durch das Gesagte bedingt ist, ungleich empfänglicher als sonst bei Aufführug einer Novität. Der warme Beifall, welcher den ersten drei Sätzen der Sinfonie folgte, würde sich nach dem vierten noch gesteigert haben, wäre nicht dieser in seinen Anlagen und in seinen Umrissen etwas zu knapp gehalten. Nachdem der Komponist in den vorhergehenden Sätzen alles Prätenziöse in dankenswerther Weise vermieden, durfte und musste er sogar am Schlusse sich einen grösseren Aufwand erlauben, reichere Mittel verwenden, mehr in die Breite gehen. Namentlich wäre dem letzten Satze eine grössere rhythmische Mannichfaltigkeit zu wünschen, um so mehr, als schon der vorhergehende Satz, das Scherzo, in diesem Punkte ziemlich dürftig ausgestattet ist. Alles in Allem aber darf Reissmann's Sinfonie den besten Werken dieser Gattung zugezählt werden und verdient einen festen Platz in den Repertoiren unserer Konzertgesellschaften.

—ns.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die slavischen Tänze von Dvorak, welche die Bilse'sche Kapelle vor Kurzem spielte, haben den Erwartungen nicht entsprochen, welche durch den begeisterten Artikel L. Ehlerts hervorgerufen worden waren.

— Moritz Moszkowski's schnell beliebt gewordenen Spanischen Tänze und die 5 Walzer für Klavier à 4 ms. erschienen soeben, für zwei Hände von Albert Ulrich bearbeitet, im Verlag von Karl Simon hier.

— Die New-Yorker Musikzeitung hat einen neuen Redakteur in der Person ihres bisherigen sehr tüchtigen und geistvollen Musikreferenten, Herrn Max Goldstein erhalten. Derselbe bringt in der neusten Nummer seiner Zeitung interessante Enthüllungen über den Ursprung der ungarischen Tänze von Brahms, welche er den Mittheilungen des gegenwärtig in New-York weilenden Geiger's Remenyi verdankt.

Paris. Die grosse Stadt Lyon war am 9. Februar ein kleines Bayreuth, in welchem sich die musikalische Welt von ganz Frankreich Stelldichein gegeben hatte, um das neueste Werk eines seiner bedeutend-

sten Meister, des Herrn Camille **Saint-Saëns**, zu hören. Auf dem Haupttheater der Rhônestadt ging nämlich zum ersten Male des Letzteren vieractige Oper, Etienne Marcel, Text von Louis Gallet, in Scene und das Ministerium der Schönen Künste hatte den Lyoner Direktor, der dieses Wagniss unternahm, eigens eine Subvention von 20,000 Frcs. zugewendet — ein interessanter musikalischer Dezentralisationsversuch. Der Held der Oper ist jener Pariser Prévôt des marchands aus dem 14. Jahrhundert, der von den demokratischen Geschichtsschreibern als einer der Ahnherren der grossen Revolution oder gar als Vater der modernen Kommune-Idee gefeiert wird, ein Stoff also, wie geschaffen für die radikalste Stadt des Landes. Die telegraphischen Berichte melden einen grossen Erfolg, namentlich soll der dritte Akt mit dem Ballet von hinreissender Wirkung gewesen sein. Gleichwohl kann sich die französische Kritik nur schwer in den deklamatorischen Styl finden, welchen Saint-Saëns seinen beiden Vorbildern Wagner und Gounod entlehnt hat, sie klagt über unendliche Recitative, zwischen denen sich nur hie und da verschämt eine Arie oder ein Duett der alten Manier hervorwage; auch findet sie an dem Libretto Manches auszusetzen. Das Publikum hat aber dem jungen Maestro eine wahre Ovation bereitet und das Werk wird von Lyon aus jedenfalls die Runde über alle grösseren Opernbühnen machen.

Stuttgart. Herr Professor Dr. Lebert, der berühmte Mitherausgeber der grossen Klavierschule (Lebert und Stark) und Lehrer vom Konservatorium hat seine hiesige Stellung verlassen und ist nach München übergesiedelt.

Wiesbaden. Die Nebenbuhler, romantisch komische Oper, Text von Gustav Gurski, Musik von W. Freudenberg, wurde am 8. Februar zum ersten Male auf der Kgl. Bühne aufgeführt und mit grossem Beifall aufgenommen.

Winke und Rathschläge.

Ich kann von den 27 mir zugesandten Beantwortungen der „Frage" in No. 3 d. Bl. nur die beiden folgenden veröffentlichen und danke den geehrten Einsendern herzlich für das freundliche Entgegenkommen, das sie mir und meinem Blatte durch ihre Zuschriften — die fast alle das Richtige getroffen — bewiesen haben. E. B.

Die gut gespielte Tonleiter erfordert ein freies Gefühl in Hand und Arm, damit die innere Bewegung der Theile, welche auch bei ruhiger Haltung existirt, keinerlei Anstoss an festen Partien finde: es soll überall regelmässige Geschmeidigkeit herrschen; die staccato gespielte Oktavenübung vermittelt nun solchen innern, der glatten Tonfolge günstigen **Zustand**: das Handgelenk ist locker geworden, die eben ausgespannt gewesene Hand fühlt sich in der normalen Lage wohler und so auch williger. — Man sollte der wünschenswerthen Geschwindigkeit wegen vor dem Ueben einige Spannungslagen machen, z. B. den rechten Daumen auf g, den zweiten Finger auf h, den dritten auf d, den vierten auf f fest niederlegen und mit dem fünften nach a zu gelangen suchen: so mit jeder Hand eine Minute wechselnd verfahren, wird man zu feste Hände günstig disponirt finden. L. Köhler.

In wiefern sind Handgelenkübungen von gutem Einflusse auf die Ausführung der Tonleiter? Die Bewegung des Untersetzens erfordert willfährig unterstützende Nachgiebigkeit aller umliegenden Theile. Nachdem die beschriebene leichte Hebung der Hand im Handgelenke mehrmals ausgeführt worden ist, ist dieses in einen freien Gefühlszustand versetzt worden und verhält sich nachgiebig bei der Ausführung der Tonleiter. Die Fortbewegung der Hand nach dem Untersetzen des Daumens geht dann in diskreter Weise vor sich. Indem die Handmasse sammt dem Handgelenk sich weich erhält, wird die Bewegungsart des Untersetzfingers eine lockere.

Pyrmont. Fr. Tewes.

Antworten.

Herrn A. Schulze in Wolfsburg. Fräulein Marie Ehmen aus Memel ist so freundlich, meine Antworten an Sie noch durch folgende Notizen zu vervollständigen.

J. Broksch, Son.-Satz mit Violinbegleitung ist jedenfalls „Prag in Kommission bei Jac. Fischer" zu haben. Im Jahre 1866 bestellte ich in Königsberg i. Pr. desselben Komponisten „Steckenpferd und Puppe" à 4 ms. und musste bis Beendigung des Deutsch-Oesterreichischen Krieges warten; auf dem Hefte steht oben genannte Firma. —

Vierhändig für Pianoforte mit Begleitung einer Violine existirt:

Mozart, Arie aus der Entführung mit Violine oder Violoncell von C. Burchard.

Mozart, Zwei Arien aus der Zauberflöte mit Violine oder Violoncell arr. von C. Burchard.

W. Grund, op. 27. Trio de Salon über ital. Thema für Pianoforte à 4 ms. mit Violine oder Cello oder Horn.

Fräulein Cl. Lamprecht in Worbis. Nehmen Sie nur den ersten und fünften Finger, wenn der erste und vierte nicht reicht. Stücke von gleicher Schwierigkeit wie das genannte finden Sie in L. Köhlers Führer durch den Klavierunterricht, Leipzig, Schuberth, und im Anhang zu meiner „Technischen Grundlage des Klavierspiels".

Herrn J. F. in Chicago. Sehr dankbar für Ihr gütiges Anerbieten. Welcher Art sollen die Beiträge sein? Konzertberichte von ausserhalb bringe ich nicht, wie Sie gesehen haben werden.

Herrn Morawietz, hier. Marx, Kompositionslehre praktisch theoretisch, zum Selbstunterricht, oder als Leitfaden bei Privatunterweisung. 4 Bde. Der erste Band kostet 12 Mark, jeder der drei andern 10 Mark 50 Pf Sie können aber ältere Ausgaben billiger haben.

Fräulein Lucie Menzel in Breslau. Entweder Kullaks Materialien, Berlin, Bahn, oder Rohdes Klavierschule, Breslau, Hientzsch, oder Urbach's Klavierschule, Leipzig, Siegismund u. Volkening.

Herrn Rumler in Trautenau. Ein sehr praktisches Werkchen, erschien bei Voigt in Weimar: Armellino, die Kunst des Klavierstimmens. Es kostet 1 Mark 50 Pf., nicht 3 Mark 50 Pf., wie in der letzten Nr. d. Bl. irrthümlich angegeben war.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 6. **Berlin, 15. März 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Einiges über Mozart als Klavierist.

Von **Louis Köhler.**

Als Klavierspieler hat sich Mozart, gleich Haydn, vorzüglich nach den Grundsätzen Ph. Em. Bach's gebildet, wie sie in dessen Epoche machenden „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen" dargelegt sind; dass auch Clementi, wie andere Zeitgenossen Haydn's und Mozart's, aus dieser Quelle geschöpft haben, dürfte zweifellos sein, und Mozart hatte beziehungsweise mit seinem so bescheidenen Ausspruche Recht, wenn er, auf Ph. Emanuel hinweisend, einmal sagte: „Er ist der Vater, wir sind die Buben. Wer von uns was Recht's kann, hat's von ihm gelernt; und wer das nicht eingesteht, ist ein u. s. w." Da Ph. Emanuel aber nur ausgeführt hat, was sein Vater Sebastian zuerst praktisch ausübte, so haben die Klavieristen aller Folgezeit um so mehr Ursache, mit Dankbarkeit auf Seb. Bach und dessen Sohn Emanuel hinzublicken.

Mozart hatte „kleine schöne Hände", sagt einer seiner Freunde (Nimtscheck); „bei dem Klavierspielen wusste er sie so sanft und natürlich an der Klaviatur zu bewegen, dass sich das Auge daran nicht minder als das Ohr an den Tönen ergötzen musste. Es ist zu verwundern, wie er damit so vieles, besonders im Bass, hat greifen können." Mozart legte Bedeutung auf guten Fingersatz, dass dieser ein Mittel zum guten Spiel sei, hatte man seit Ph. Em. Bach nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch erfahren. Mozart empfahl schon seiner Schwester (am 7. Juni 1783) brieflich, ihre „ruhige und stete Hand" zu bewahren, ihre „natürliche Leichtigkeit, Gelenkigkeit und fliessende Geschwindigkeit" sich zu erhalten; die Passagen sollten „fortfliessen wie Oel", damit ist dargethan, dass Mozart ein besonders schönes Legato liebte und ausübte, eine Tugend, die bereits von der ersten Klavierlektion an einzuimpfen ist. Mozart verlangte ferner: „alle Noten, Vorschläge etc. mit der gehörigen Expression und Gusto" ausgedrückt. Alle diese guten Lehren kann freilich ebenso gut ein Pedant wie ein Genie geben, sie sind von dem Schüler ebenso wie von dem Meister zu beherzigen; nimmt man aber diese Lehren in ihrer weitesten Bedeutung, so begreifen sie allerdings auch höhere künstlerische Tugenden in sich. Ist doch des Schauspielers erste Aufgabe die, ordentlich s p r e c h e n zu lernen; was aber Mozart wollte, war das Nämliche, nur auf die Finger angewendet. Uebereiltes Spiel konnte er nicht leiden; er äusserte: „da glauben sie, hierdursh (durch Uebereilung) soll's feurig werden! ja wenn's Feuer nicht in der Komposition steckt, so wird's durch Abjagen wahrlich nicht hineingebracht!" Natürlich verlangte er gewiss, der Spieler solle dem Feuer, das in der Komposition steckt, im Tempo gerecht werden, nur sollte

es, wie dem Stücke, so auch der Fähigkeit entsprechend (nicht, nach der Wiener Redensart, „oben hui, unten pfui") sein.

Mozart warnte einerseits vor dem Spielen im strengen Takt, andererseits gab er selbst im eigenen Vortrage das Muster zur freien Behandlung des Taktes in häufig fein angebrachtem sogenanntem Tempo rubato, welches dem Zuhörer, trotzdem er dasselbe wahrnahm, wie gleichmässiges Tempo- und Takthalten vorkam. — Es giebt aber eine mechanisch-strenge und eine geistige Behandlung des Zeitelementes in der Musik; jene ist starr, fast metronomartig, die geistige dagegen ist frei: Marschiren und Spaziren ist eben zweierlei. Beide Arten der Tempobehandlung haben insofern Berechtigung, als jene strenge Behandlung erst durchzumachen und mit ihr, auf dem Wege fortschreitender geistiger und technischer Musikbildung, bis zur freien durchzudringen ist; wer diesen Weg nicht verfolgt, wer nicht im Grunde seines Taktsinnes das Gefühl für strengen Takt bewahrt und diesen jederzeit nach rechtem Wissen und Wollen anwenden kann, wer also ungebildet frei spielt, der spielt eben nicht „frei", sondern „wild", so wie Mozart dies bei Nanette Stein fand, deren sonstige musikalische Tugenden ihn indessen doch anzuziehen vermochten. Diese Spielerin hatte noch andere üble Angewöhnungen, und Mozart eiferte auch in Bezug auf sie über das ihm verhasste Grimassenschneiden und über ihre affektirten Bewegungen. — In neuerer Zeit weiss man von dergleichen Aeusserlichkeiten wenig; man bemerkt sie höchstens bei einzelnen enragirten Virtuosen und bei sonstigen in sich selbst und in ihr Spiel verliebten Personen. Zu Mozart's Zeit aber, als nach der Epoche eines vorwiegend streng formalen Spiels die natürliche individuelle Empfindung aus innerem Drange — nicht nur in der Musik, sondern auch auf dem Gebiete der lyrischen Dichtung — entsprang, dann aber übel zu grassiren begann und die Mode erzeugte, mit seiner „Empfindung" auch äusserlich schön zu thun, wurde das Ellenbogenspreitzen und Schulternheben, das Kopfneigen und Körperwiegen beim Spielen immer allgemeiner und noch bis in die Mitte unsedes 19. Jahrhunderts wahrgenommen, bis es lächerlich wurde. Wie nun in Mozart die wahrste Empfindung lebte und ohne Weiteres sich in seinem Klaviervortrage kund gab, so musste auch gerade ihm das Kokettiren damit widerwärtig sein.

Nach allen überkommenen Nachrichten war Mozart's Spiel reinste Harmonie des Geistigen und Technischen in beseelt schönem Ausdrucke; die deutsche Grazie ist so recht als eine zuerst Mozart verliehene Naturgabe und als eine mit seinem ganzen Wesen innig verbundene Vortragstugend zu erachten. Er wusste vielleicht selbst nichts davon; Alles, was damit in Beziehung stand, bezeichnete er mit „Expression" und „Gusto". Dass Mozart aber vor Allem jenes unaussprechliche Etwas im Spiel hatte, das den Zuhörer widerstandslos mit Sinn und Geist anzog, jenes Etwas, das den Genuss zur innern Feier macht und in dem Künstler mit vollem Recht ein höheres Wesen erkennen lässt, das erzählen nicht nur überkommene Berichte (Rochlitz, der feine Geist, fand in Mozart's Spiel einen unvergesslichen „himmlischen Genuss") — sondern das beweisen namentlich seine Werke und nicht zum wenigsten seine Klavierkompositionen. Man vermag dieselben in einer späteren Zeit, nachdem der Klavierbau und die Technik so fortgeschritten ist und damit auch das Material für einen ungleich weiteren Phantasiebereich gewonnen wurde, nicht voll nach Gebühr zu schätzen, wenn man nicht auch den Standpunkt jenseit Mozart's nimmt und seine Werke mit denjenigen seiner Vorgänger vergleicht.

Wenn man Mozart mit Emanuel Bach vergleicht, muss man bedenken, dass dieser zwar über 40 Jahre (1714) vor Mozart geboren wurde, aber doch auch beinahe so lange wie dieser komponirte, denn Em. Bach starb 1788, Mozart 1791. Dennoch ist Mozart gegen Em. Bach etwa, was Beethoven gegen Mozart ist, den Klaviersatz und dessen geistigen Gehalt betreffend. Ein Vergleich zwischen Mozart und Haydn kann nur angestellt werden, wenn man erwägt, dass Haydn zu jenem zugleich als Vorgänger (geb. 1732, also 24 Jahre vor Mozart), Zeitgenosse und Ueberlebender steht, denn Haydn starb 1809, also 18 Jahre später als Mozart. So beginnt Haydn mit dem dünnen spinetmässigen Klaviersatze à la Ph. Em. Bach, derselbe wird immer voller und steht endlich in der Fülle dem Mozart'schen gleich, ohne doch eine geistige Horizontweite zu erreichen, wie Mozart z. B. in seiner C-moll-Phantasie-Sonate. (Man sehe die Allegrosätze von Haydn in meinen bei Breitkopf & Härtel erschienenen 12 Heften „Sonatenstudien" No. 42, 49, 54, 68 und besonders No. 70). Was durchgeistete formale Kunstarbeit betrifft, so steht Mozart wohl in dem ersten Satze seiner F-dur-Sonate ¾ Takt, derjenigen nämlich mit dem Anfange der rechten Hand drei Takte solo (Sonatenstudien, Heft 10, No. 64) gegen Ph. Em. Bach und Haydn einzig da. — Man muss aber im Vergleiche Mozart's zu dessen Vorgängern aus noch fernerer Vergangenheit erkennen, dass seine besten Klavierkompositionen Empfindungen anregen, so geistig frisch und stark, wie sie bis dahin nicht annähernd auf dem Klavier erzielt worden waren. Man sehe nur allein die technischen Formen an, und man wird des Neuen in

Modulation, melodischer und akkordischer Formation überraschend viel finden; nicht minder in der Rhythmik, die hier immer neue, ungeahnte Gruppen bildet, von dem variirenden Fortspinnen anfangs gegebener thematischer Motive aber oft ganz absieht. Bei Mozart ist meist in der Stimmung und deren logischer Wandelung das einheitlich vermittelnde Element zu finden, das seinen Schwerpunkt also nicht in dem Formalen, sondern im psychologischen Inhalte hat.

In Mozart's Konzerten ist eine neue Virtuosität entstanden, deren ideelles Wesen darin beruht, dass die vollendete neue und noch junge Nach-Bach'sche Technik zum ersten Male ihre frischen Lebenskräfte spielen lässt. Die neue Virtuosität bleibt aber noch in dem engeren musikalischen Kreise ihres Ursprungs, also innerhalb der reinen Musik. Mozart's grössester Schüler, Hummel, führte sie schon weiter davon ab, dem Bildungsstadium der Selbstständigkeit, also der absoluten, sich als Selbstzweck gebenden Virtuosität zu.

Nach alledem ist Mozart speciell als Klavierspieler zu seiner Zeit dadurch charakterisirt, dass er musikalisch wie technisch nicht nur die stärkste Potenz, sondern zugleich eine durchaus originale Natur war. Wer ihm als Klavier-Spieler bis zu seinem Tode am nächsten stand (also bis zum Jahre 1791 gerechnet) war Muzio Clementi (1752 geb.). Dass aber die Kompositionen des Letzteren an Stimmungsgehalt, also an eigentlicher Innerlichkeit und Qualität hinter denen Mozart's zurückstehen, ist wohl, bei aller hohen Anerkennung der gediegenen und würdereichen Sonaten Clementi's, unleugbar. Jedenfalls ist in Mozart der Quell unserer neueren Klavierspielkunst zu erkennen: hören wir nie auf, aus diesem Quell, der auch uns fliesst, zu schöpfen! er ist ein stets lebendiger Gesundheitsquell.

Einiges aus der Anatomie des Armes und der Hand mit Bezugnahme auf das Klavierspiel.

Von **Gustav Stoewe.**

Die vorliegende Abhandlung enthält aus der Anatomie des Armes und der Hand alles, was für Klavierspieler von Fach oder auch für besonders strebsame Dilettanten zu wissen nothwendig ist, um sich eine möglichst klare Vorstellung davon zu machen, wie die beim Klavierspiel vorkommenden Stellungen und Bewegungen entstehen. Dass es sich hierbei nicht um einen einfachen Auszug aus einem anatomischen Lehrbuche handeln konnte, geht aus zwei Gründen hervor. Erstens durfte der Zweck, die Anatomie mit dem Klavierspiel in Verbindung zu bringen, nicht aus dem Auge verloren werden. Es musste vieles im allgemeinen Wichtige hier ganz fortgelassen, bei anderem dagegen, worüber die Lehrbücher meist schneller hinweggehen, länger verweilt werden, — manches endlich, was in drei oder vier Büchern gar nicht enthalten war, musste aus dem fünften mühsam herausgesucht werden. Ferner waren für gewisse Gliederbewegungen genauere Benennungen zu geben, als sie die Anatomie nöthig hat, namentlich aber mussten als Grenzen, von denen aus die Bewegungen stattfinden, gewisse bestimmte Stellungen erst festgesetzt werden.

Der zweite Grund, wesshalb von einem einfachen Auszuge aus einem Lehrbuche Abstand genommen werden musste, ist folgender. Es war zu berücksichtigen, dass jene Lehrbücher zum Vortrage für Studenten bestimmt sind, welche zum Theil schon medicinische Vorkenntnisse besitzen, und welche alle der alten Sprache mächtig sind. Um nun auch dem Gros der klavierspielenden Musiker verständlich zu werden, mussten viele Erklärungen weit umständlicher gegeben werden, als es sonst für nothwendig gehalten wird; es mussten viele fremde, meist lateinische Ausdrücke, deren Erklärung viel Raum in Anspruch genommen hätte, durch andere ersetzt werden und hierunter gerade auch diejenigen, welche in präziser, zu keinem Missverständniss Anlass gebender Weise das Darzustellende bezeichnen. So wird z. B. alles, was wir im gewöhnlichen Leben „rechts und links, oben und unten“ nennen, in der Anatomie meist ganz anders bezeichnet. Bei der Beschreibung des Armes und der Hand kommen die Ausdrücke „rechts und links“ gar nicht vor, weil wegen der symmetrischen Stellung der beiden Arme am Körper „rechts und links“ bei beiden verschieden ist. Die Ausdrücke „oben und unten“ sind dagegen desshalb unpraktisch, weil bei hängendem, gehobenem oder gedrehtem Arm „oben und unten“ fortwährend wechselt.

Ueber die Beziehungen der Anatomie zum Klavierspiel überhaupt habe ich in einem Aufsatze in No. 20 des vorigen Jahrganges dieses Blattes ausführlicher gesprochen. Für die vorliegende Abhandlung schien es gerathen, nur die wichtigsten Fälle anzuführen, in welchen die beschriebenen Bewegungen beim Klavierspiel vorkommen. Auf die in jenem Aufsatze als musikalische Hülfswissenschaft erwähnte „musikalisch-physiologische

Bewegungslehre“ ist an einigen Stellen hingewiesen worden, um zu zeigen, welche Gegenstände u. A. diese Wissenschaft in ihr Bereich zu ziehen hat.

Das Verständniss der vorliegenden Abhandlung würde sehr erleichtert werden, wenn sich diejenigen Leser, welche hinreichendes Interesse für die Sache haben, in den Besitz eines Armskelets oder wenigstens einiger Knochen desselben setzten; letztere sind durch die in dem oben erwähnten Aufsatze bezeichnete Quelle mit Leichtigkeit für weniges Geld zu beziehen.

Am Schlusse dieser einleitenden Bemerkungen sei noch erwähnt, dass die Anatomie des Armes und der Hand in der vorliegenden Darstellung in den Ausbildungsklassen der Potsdamer Musikschule seit etwa 4 Jahren vorgetragen wird, und dass sich der Nutzen dieses Studiums für die angehenden sowie für die bereits ausgebildeten Lehrer des Klavierspiels in mannigfachster Weise gezeigt hat.

Die Aufgabe der Anatomie besteht im Allgemeinen darin, die Zusammensetzung eines Organismus aus verschiedenen Theilen mit verschiedener Thätigkeit kennen zu lernen. Sie begreift eine andere Wissenschaft in sich, die Physiologie in engerem Sinne, welche spezieller von jener Thätigkeit, von den Funktionen der einzelnen Theile handelt. So gehört beispielsweise die Beschreibung der äusseren Gestalt, der Lage und der chemischen Zusammensetzung der Muskeln der Anatomie an, während es Aufgabe der Physiologie ist, die Funktionen der Muskeln und ihr Verhalten während ihrer Thätigkeit festzusetzen.

Der Arm als Ganzes besteht aus 3 Theilen oder Gliedern, dem Oberarm, dem Unterarm und der Hand. Der Arm hängt an dem convexen oberen Theile der Achsel, welchen man Schulter nennt. Die Hand zerfällt in 3 Theile, die Handwurzel, die Mittelhand und die Finger. An der Mittelhand bezeichnet man die innere Seite als Handfläche und die äussere als Handrücken. Die inneren Bestandtheile des Armes und der Hand, welche hier in Betracht gezogen werden sollen, sind die Knochen mit ihren Gelenken, die Bänder und die Muskeln.

Knochen heissen die festesten Theile des menschlichen Körpers, welche als Gerüst für die weichen Theile desselben, als Befestigungspunkt der meisten Muskeln und als passive Bewegungsorgane dienen und zum Theil auch zartere innere Gebilde schützend umgeben.

Am Arm von der Schulter bis zu den Fingerspitzen befinden sich 30 einzelne Knochen. Es sind dies, von der Schulter aus gezählt, folgende:

a) ein Knochen, welcher den Oberarm bildet.

b) 2 fast gleich lange und dicke, nebeneinander liegende Knochen, aus welchen der Unterarm besteht. Sie heissen Ellbogenbein oder Ulna und Speiche oder Radius.

c) 8 kleine Knochen, welche in zwei Reihen zu je vieren gruppirt sind. Die 4 Knochen der zweiten Reihe bilden die Handwurzel.

d) 5 Knochen, welche die Mittelhand bilden und Mittelhandknochen heissen. Vier von ihnen liegen in einer fast ebenen Fläche dicht nebeneinander und gehen an den Knöcheln in die vier Finger über; der fünfte, der Mittelhandknochen des Daumens, ist frei beweglich.

Die Körper der Mittelhandknochen nehmen von dem zweiten gegen den fünften an Länge ab, so dass die Reihe der zweiten 4 Handwurzelknochen und die Reihe der Knöchel schräge und zwar gegen den Kleinfingerrand convergirende Linien bilden. Der Mittelhandknochen des Daumens ist kürzer als der des fünften Fingers, aber dicker, als alle, — von den übrigen sind der zweite und dritte an Dicke gleich, der fünfte ist schwächer und der vierte am schwächsten.

e) 14 Knochen, aus welchen die 5 einzelnen Finger bestehen. Man nennt sie Fingerglieder oder Phalangen. Der Daumen hat 2, die vier übrigen Finger jeder 3 Glieder. Sie heissen, von der Mittelhand gezählt, Grund-, Mittel- und Endphalangen. Dem Daumen fehlt das Mittelglied.

Die Körper der Phalangen sind alle nach demselben Plane gebildet. Ihre Länge nimmt an jedem Finger von oben nach unten regelmässig ab, doch ist die Endphalanx im Verhältniss zur vorgehenden am Daumen und fünften Finger länger, als an den übrigen Fingern. Die längsten Phalangen besitzt der dritte Finger, ihm folgt der vierte, zweite, fünfte. Die Grundphalanx des Daumens ist kürzer, als die des fünften, steht aber an Breite und Dicke der Grundphalanx des Mittelfingers nicht nach, und die Endphalanx des Daumens übertrifft in jeder Dimension die Endphalangen der übrigen Finger.

(Fortsetzung folgt).

Anton Rubinstein.

Von Dr. **Theodor Helm.**

(Schluss.)

Wenn wir uns zu R., dem Komponisten wenden, so wissen wir nicht, sollen wir uns mehr freuen über die hier zu Tage tretende ganz ungewöhnliche Begabung, oder sollen wir es mehr beklagen, dass dieses ausserordentliche Talent nicht die Früchte gezeitigt, welche man nach Fug und Recht von ihm erwarten durfte. Käme es ausschliesslich auf melodische Erfindung an, so müsste R. unter den Tonsetzern der Gegenwart in erster Linie genannt werden, leider stehen dieser bedeutenden Erfindung durchaus nicht der entsprechende künstlerische Geschmack, die entsprechende Selbstkritik und Vertiefung, die ausdauernde produktive Schaffens- und Arbeitslust zur Seite.

Anton Rubinstein geht zu Zeiten mit einer wahren Begeisterung an's Komponiren, aber diese Begeisterung gleicht einem Strohfeuer, ehe man sich's versieht, ist's erloschen und es bleibt statt der glänzenden Leuchte nur Rauch und Asche zurück. Aus dieser so rasch versiegenden Schaffenslust erklärt sich der ungleiche Werth der Rubinstein'schen Kompositionen im Allgemeinen, sowie deren einzelnen Partieen im Besonderen. Bei mehrsätzigen Tonwerken Rubinstein's ist der erste Satz gewöhnlich der gelungenste, es folgt dann ein etwas schwächeres aber noch immer ganz annehmbares (pikantes) Scherzo oder (stimmungsvolledles) Adagio, die weiteren Sätze stehen aber recht oft nur da, weil die Kunstform ihre Existenz fordert, in ihnen hämmert die graue Reflexion oder jauchzt die ungenirte Trivialität, Gemüth, Phantasie des Künstlers haben mit ihnen Nichts zu thun.

Es existirt ein Streichquartett von Beethoven (op. 135 in F-dur), in welchem das Finale die Ueberschrift trägt: „Muss es sein? Es muss sein!" und die Beethoven-Interpreten haben sich darüber die Köpfe zerbrochen, ob mit diesem „Es muss sein!" Todesgedanken, Ergebung in das unvermeidliche nahe bevorstehende Ende oder etwa eine unbedingt zu begleichende Schneiderrechnung oder gar nur die Nothwendigkeit, einen „letzten Satz" zu schreiben (während der Komponist die Lust weiter zu arbeiten verloren hatte), gemeint sei.

Wie nun immer für Beethoven die Lösung des von ihm selbst aufgegebenen Räthsels ausfallen mag, für Rubinstein könnte dieses „Muss es sein? Es muss sein!" geradezu als Devise einer Menge Symphonien-Sonaten-Quartettsätze gelten: im letzterwähnten, Beethoven aufoktroyirten Sinne nämlich, dass ganz gegen die Disposition des Künstlers überhaupt noch Etwas komponirt werden muss.

Es ist nun klar, dass eine so sehr von augenblicklicher Stimmung abhängige, in ihrem Schaffenseifer so schnell ermattende Individualität, wie die Rubinstein'sche, ihr Bestes im einfachen Lied leisten musste. Denn bei einem Lied — der kürzesten und anspruchslosesten Kunstform — kommt wirklich Alles auf momentane Inspiration an, fehlt diese, stellt sich nicht wie durch einen Zauber der rechte melodische Ausdruck ein, so wird alles Grübeln und Feilen in harmonischer, modulatorischer Hinsicht wenig fruchten.

Wir haben daher in der Gegenwart viel mehr kühle, edel gedachte Reflexionslieder, als von Herzen zu Herzen dringende Gesänge, in welchen der Funke der Begeisterung des Komponisten unwillkürlich dieselbe Begeisterung in dem Hörer entzündet. Zu der letztgenannten Liedergattung gehören aber Rubinstein's Lieder, wenn auch nicht alle, so doch eine ganze Reihe, welche als lyrische Perlen eine unvergängliche Bedeutung in der Musikliteratur errungen haben.

Fragen wir um den specifisch-musikalischen Charakter, so ist es vor Allem das orientalische Element, welches wie ein süsser Duft diese feinsten Blüthen des Rubinstein'schen Schöpfer-Talentes durchdringt und unvergessbar auszeichnet. Rubinstein hat durch die konsequent gebrauchte Doppeltriole (man denke an sein ergreifendstes Lied: „Gelb rollt mir zu Füssen der brausende Kur"), sowie durch eine gewisse Folge von Moll-Dreiklängen (besonders charakteristisch in dem Heine'schen „Asra") einen typischen musikalischen Ausdruck für orientalisches Sinnen und Minnen gefunden, welchen der Künstler auch in grösseren Werken gerne und fast immer mit Glück verwendet, da er eben seinem innersten Naturell entspricht.

Nur wenn, wie in „Feramors", sich diese orientalisirende, exotisch reizende Harmonik und Rhythmik über einen ganzen Opernabend verbreitet, wirkt sie am Ende erschlaffend und ermüdend, umsomehr, wenn dem Opernkomponisten das wahrhaft dramatische Verve versagt, wie eben Anton Rubinstein.

In Rubinstein's schönsten Liedern tauchen immer irgendwo und gerade an entscheidenster Stelle melodische Wendungen von entzückender Innigkeit auf, welche im Munde eines gebildeten, warm empfindenden Sängers unwiderstehlich wirken, die man aber in Rubinstein's umfangreicheren Gesangswerken nur zu sehr vermisst; wir erinnern in dieser Hinsicht nur an zwei berühmt gewordene Liederstellen, an: „O, wenn es doch immer so bliebe" (aus „Gelb rollt mir zu Füssen") und an „O Lenz, wie bist Du so wunderschön!" (aus „Es blinkt der Thau"); Momente, in welchen Text und musikalischer Ausdruck wie unter Einem geboren zu sein scheinen, derselbe Vorzug also, den man — und wie mit Recht! — als Non plus ultra der Liederkomposition so vielen Schubert'schen Meisterwerken nachrühmt.

Wenn Anton Rubinstein in seinen Liedern unstreitig eine gewisse Selbstständigkeit zeigt und in dieser Hinsicht neben Robert Franz, Brahms, Jensen, den ersten Platz unter den lebenden Lieder-Komponisten errungen, so schliesst er sich in seinen Instrumental- und grösseren Vokalwerken zunächst an Mendelssohn, dann auch an Schumann, später mit Vorliebe an Beethoven. Das Studium jenes Altmeisters, aus welchem — wie Schumann bemerkt — immer und immer wieder zu schöpfen wäre, da er eben unerschöpflich

ist, das Studium Sebastian Bach's, der von lebenden Komponisten, besonders von Brahms, so wunderbar in sich aufgenommen, ist an Rubinstein wohl nirgends deutlich nachzuweisen und mag es an dieser Vernachlässigung mit liegen, dass Rubinstein's umfangreichere Kompositionen nur jene Formvollendung und organische Durchbildung offenbaren, welche so manche unter dem direkten Einflusse Bach's entstandene Brahms'sche als „klassisch", als „technisch mustergiltig" scheinen lässt. Rubinstein hat eben zu viel, in zu rascher Aufeinanderfolge komponirt, bei keinem schaffenden Künstler gilt so sehr das alte Sprichwort: „Weniger wäre mehr", als bei ihm. — Man hat von R. bisher 4 Symphonien, ein Quintett und mehrere Quartetten für Streichinstrumente, ein Klavierquintett und Klavierquartett, drei Klaviertrio's, 4 Piano-Violin- und 2 Piano-Cellosonaten, 5 Klavierkonzerte, 1 Violin- und 2 Cellokonzerte, ausserdem eine Menge von Etüden, Kapricen, Notturno's, Phantasien für Klavier allein. Könnte man aus dieser reichen Instrumentalliteratur die Spreu vom Weizen sondern, d. h. die besten Sätze zusammenstellen, dagegen die schwächeren ausscheiden oder wenigstens — wo sie nicht jeden höheren Schwunges und jeder eigenen Erfindung baar — klassisch durchbilden, so hätten wir eine Reihe von Meisterwerken, während, wie jetzt das Material vorliegt, kaum eine einzige Instrumental-Komposition R.'s einen vollen, von Anfang bis zu Ende nachhaltenden künstlerischen Genuss gewährt.

Rubinstein versteht leider viel besser zu erfinden als organisch durchzuführen; einem Gedanken im Verlauf eines Tonstückes eine neue Seite, oder gar eine höhere Bedeutung abzugewinnen, als er gleich Anfangs hatte, ist seine starke Seite nicht, er steht hierin in direktem Gegensatze zu Brahms, dem weniger einfällt, der mühsamer schafft, als R., der aber, hat er einmal einen Gedanken gefasst, durch seine glänzende Kunstbildung, sein tiefes Wissen, unser Interesse fort und fort zu erhalten, ja dieses zu steigern weiss, gerade wie wir das an unseren grössten Meistern, an einem Beethoven, Bach, Haydn, Mozart bewundern.

Verfolgen wir den Entwicklungsgang R.'s als Instrumentalkompist, so finden wir, dass er von ausgesprochenen Mendelssohn'schen Anfängen seine eigene — trotzigwilde, man könnte sagen slavische verbissene — Natur immer energischer herausarbeitet, um in seinen letzten Schöpfungen (36. der „dramatischen Symphonie") sich theils Liszt'scher Chromatik, theils national-russischer Charakteristik zu nähern. R.'s Musik machte, wenn man sich so ausdrücken darf, in jüngster Zeit eine bemerkenswerthe Schwankung vom Orient nach dem Norden. „Den Schöpfer des weichlich süssen Feramors" wird man z. B. aus der „kosakischen Hetzjagd", welche das Finale seines A-moll-Trio's, seines Es-dur-Konzertes bildet, kaum wieder erkennen.

Mit Mendelssohn treibt R. die Richtung auf das Malerische, vor Allem die Wogen und Wellen des Meeres, welche Mendelssohn so gerne in Töne rauschen lässt („Fingalshöhle", „Meeresstille", A-moll-Sinfonie u. s. w.) haben auch R. zu einem bedeutenden Instrumentalwerk angeregt, seiner Sinfonie in C-dur, welche er „Ocean" nannte. Diese Ocean-Sinfonie, deren prachtvoll gesteigerter erster Satz der einheitlichste und abgerundetste aller Instrumentalsätze R.'s ist, während die übrigen Sätze an innerem Werth und Wirkung stufenweise abnehmen, hat eine kleine Geschichte, welche auf R.'s Künstlercharakter selbst bezeichnende Streiflichter wirft.

Als die Sinfonie schon einige Jahre alt war, war R. auf einmal mit den beiden Mittelsätzen derselben nicht zufrieden und komponirte ein neues Adagio und Scherzo. Später aber fand er doch, dass die ursprüglichen Mittelsätze die gelungeneren seien; anstatt aber die neue zu kassiren, behielt er sie im Gegentheil neben den früheren bei und führte die Ocean-Sinfonie mit ihren nunmehr 6 (!) Sätzen in seinem im April 1872 gegebenen Abschiedskonzerte in Wien auf. Dass der Eindruck ein trostloser, monotoner geworden, dass die Sinfonie um ihre ganze Wirkung gekommen, indem nun je zwei Sätze derselben nur mit anderen Worten ganz dasselbe sagten, wie zwei andere, davon schien sich der so genial begabte Künstler in seiner rathlosen Unentschiedenheit und unkritischen Hast absolut keine Rechenschaft zu geben.

Das Beispiel genügt wohl, um unser oben abgegebenes Total-Urtheil über Rubinstein, den Komponisten, vollkommen zu rechtfertigen.

In neuerer Zeit hat sich R. mit besonderer Vorliebe den grössten Kompositionsformen zugewandt: dem Oratorium und der Oper, von gewisser Seite wurde er geradezu als ein Messias der letztgenannten, wie man sagt: arg verfahrenen Kunstgattung hingestellt.

Leider fällt das Urtheil des unparteiischen Kunstkritikers gerade über diese umfangreichsten Rubinstein'schen Kompositionen am Ungünstigsten aus: Eine Menge schöner Einzelnheiten, aufblitzende Geistesfunken, überraschende Einfälle, welche das glänzendste Talent verrathen, aber nichts Ganzes, nichts durchgebildet Künstlerisches, der Totaleindruck in der R.'schen Oper sowohl, wie in seinem Oratorium gleicht Null. Vor allem ist sich der Komponist über die Hauptsache nicht klar, er schwankt zwischen den Stylprincipien hin und her, seine Oratorien („Das verlorene Paradies" — „Der Thurmbau von Babel") nennt er geistliche Opern und behandelt sie an vielen Stellen so prononcirt dramatisch, ja theatralisch, dass die Musik nur mit der Scene Effect machen könnte, dagegen wünscht man sich bei mancher Rubinstein'schen Oper (besonders der letzt in Wien aufgeführten: „Die Maccabäer") recht oft die Scene hinweg, da die Kompositionsmanier eine nichts weniger als schlagfertig dramatische ist.

In Folge mangelnder ernster Selbstkritik und der richtigen Einsicht in die wahren Ziele der Kunst, zeigt R., der Oratorienkomponist, eine keineswegs glückliche Hand in der Wahl der Stoffe.

Welch' traurige Verirrung von R., dem modernen Rationalisten, — dem tiefgläubigen Vater Haydn die „Schöpfung" nachzukomponiren — der Text des „verlorenen Paradieses" ist eben nichts anderes, als eine etwas gespreizte zweite Schöpfung.

Welch' weitere Geschmacklosigkeit, in demselben

Oratorium, Gott Vater als lyrisch-süsslichen Tenor zu fassen — es lag bezüglich solcher gänzlich verfehlten Auffassung zwar das Beispiel eines Unsterblichen Beethoven's und seines „Christus am Oelberg" vor, aber Beethoven, welcher im Herbste seines Lebens die Kunst mit der gigantisch-erhabenen „Missa solennis" beschenkte, hat eben jenes Jugend-Oratorium und dessen weichliche Tenor-Helden später selbst auf das Heftigste perhorrescirt. R., der Opernkomponist, welcher in seinen „Kindern der Haide" nicht unglücklich den Volkston anschlug, ist neuester Zeit konsequent und principientreu nur im Negiren, indem er nämlich Alles anders machen will, als Richard Wagner, gegen dessen Musik er eine wahre Idiosynkrasie zur Schau trägt.

Wagner verlegt den Schwerpunkt in's Orchester. R. drückt das Orchester bis zu nichtssagenden Begleitungsfiguren oder trivialem Lärm herab; Wagner will in seinen neuesten Werken — wenig Ausnahmen („Meistersinger", „Götterdämmerung") abgerechnet — vom Chor nichts wissen: R. verbeisst sich förmlich in seine Opernchöre, hier arbeitet er unausgesetzt mit vollen Segeln und kann gar nicht enden; Wagner verbannt das eintönige, langweilige secco Recitativ aus der Oper und ersetzt es durch fliessend melodische oder rhythmische Declamation: R. nimmt das secco Recitativ sofort wieder in die Oper auf, wo es eben angeht oder auch nicht angeht.

Dass in Alledem R. nicht nur hinter Wagner, sondern auch gegen die allerwärts anerkannten Meister der Oper (Mozart — Weber — Beethoven) zurückschreitet, fällt ihm in seiner starreinseitigen Oppositionslust nicht bei.

Für das, wodurch R. wirklich eine höchst wohlthätige Reaction gegen das auf die Spitze getriebene declamatorisch-poetisch-malerische Princip der neuesten Wagner'schen Musik-Dramen begründen könnte, für die Reactivirung symmetrisch gegliederter absoluter Melodie nämlich, scheinen in letzter Zeit leider des Komponisten Kräfte nicht mehr auszureichen. In seinen „Maccabäern" z. B., woselbst er mit den überaus fleissig ausgearbeiten Chören eine — wenn auch durchaus nicht dramatische, so doch ganz respectabel rein musikalische Wirkung erzielt, — ist das lyrische Element überaus stiefmütterlich bedacht; in dem Duette Phaon's und Kleopatra's, das zwischen den reichbewegten Chören einen so schönen lyrischen Ruhepunkt bilden könnte, schmachtet man förmlich nach so herrlich aufglühenden Melodien, nach einem einzigen Herzenston und Gefühlsaccent, wie ihn R.'s beste Lieder in so entzückender Frische und Ursprünglichkeit bieten — der Melodist bleibt uns hier so zu sagen Alles schuldig und wird sogar von dem gehassten Wagner ohne Weiteres in den Schatten gestellt; dass z. B. der dritte Akt der „Meistersinger" mit den „Maccabäern" verglichen melodisch zu einem zweiten „Don Juan" emporwächst, dürfte von keinem unparteiischen Hörer bestritten werden können.

Melodisch bedeutender, aber gänzlich undramatisch war eine frühere Oper R.'s, „Feramors" gehalten, die im Jahre 1872 in Wien einen unverblümten Durchfall erlebte*). Trotz alledem bleibt der erste Akt dieser Oper ein kleines musikalisches Meisterwerk, man kann ihn wie die so scharf charakteristischen Chöre der Semiten, Hamiten, Japheliten aus dem „Thurmbau von Babel", und die köstliche Schilderung des erwachenden Naturlebens im „Verlorenen Paradies" als ein tönend' Zeugniss für die Vollkraft des Rubinstein'schen Talentes anführen. — Was uns dieses Talent noch bieten wird, darüber wollen wir uns nicht in müssige Vermuthungen ergehen, R. steht, wie Anfangs dieser Skizze bemerkt, im rüstigsten Mannesalter, (wenn auch seine Tonmuse schon hie und da ein greisenhaftes Antlitz zeigt), und er ist überdies unberechenbar, man ist bei ihm nie sicher, nach dem Schönsten das Barockste, nach dem Herzinnigsten das Banalste zu vernehmen, aber auch umgekehrt.

Würde sein Lebenslauf schon jetzt von der unerbittlichen Parze abgeschnitten — wovor ihn ein gütiges Geschick bewahre, — so würde er sich doch als einer der grössten ausübenden und als vielfach, wenn auch nicht im Schaffen grosser, nach dem Edelsten strebender hochbegabter echter Musiker, als Komponist speziell durch seine Lieder und gar manchen bedeutenden Sonaten-Quartett und Konzert-Satz einen unvergänglichen Platz in der Kunstgeschichte gesichert haben.

*) Gelangte in voriger Woche im hiesigen Königl. Opernhause hierorts zum ersten Mal zur Aufführung. Die nächste Nummer des Blattes bringt einen Bericht über Oper und Aufführung. E. B.

Herr Dr. Kalischer war leider durch Krankheit verhindert, den Aufsatz über Thayer's Beethoven zu beenden. Ich hoffe aber den Schluss in der nächsten Nummer d. Bl. bringen zu können, und bitte die geehrten Leser wegen der Verzögerung um Entschuldigung. E. B.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 10. März 1879.

Die Berliner **Sinfonie-Kapelle** veranstaltet unter Leitung des Herrn Franz Mannstaedt auch in diesem Jahre 3 Abonnements-Konzerte. Das erste fand am 27. Febr. im Saale der Reichshallen statt und brachte die vollständige Musik zu Beethoven's Ruinen von Athen, Wotan's Abschied und Feuerzauber aus Wagners Walküre und Beethoven's Fantasie für Klavier, Solo, Chor und Orchester. Der Kapelle sowohl, wie der unter Leitung des Herrn F. Mannstädt stehende Gesangverein leistete ganz Vortreffliches Herr M. der den Klavierpart in der Fantasie ausführte, zeigte sich als ein musikalischer, feinfühliger Klavierkünstler. Den verbindenden Text zu Beethovens Festspiel, — die Ruinen von Athen — sprach Frau Theodora Seeling, das Sopransolo hatte Frau

Worgitzka, das Basssolo Herr Domsänger Adolf Schulze übernommen, der auch „Wotan's Abschied" recht befriedigend ausführte.

Die Matinée des Fräulein **Minna Uhlich** im Konzerthause begann mit einigen kleinen Unglücksfällen. Zuerst betrat ein kleines Mädchen das Podium und legte einen Lorbeerkranz mit weisser Schleife auf den Bechstein, dann erschien ein Diener und legte zum ersten einen zweiten, aber ohne Schleife. (Beifallsantecipationen, die jeder tüchtige Künstler sich ernstlich verbitten müsste.) Endlich kam die Konzertgeberin, fand den Stuhl zu niedrig und musste wieder abtreten, um für eine Erhöhung des Sitzes zu sorgen. Für all diese peinlichen Dinge entschädigte glücklicherweise das vortreffliche Spiel des Fräulein Uhlich, von der wir drei Préludes von Chopin, Aufschwung und Theile aus dem „Carneval" von Schumann hörten. Die letzteren besonders befriedigten uns durch fein musikalische Wiedergabe. Für Herrn W. Müller war der Violoncell-Virtuos Herr Grünfeld eingetreten, der einige Stücke mit schönem Tone und virtuoser Fertigkeit vortrug. Die Kammersängerin Frl. Marianne Brandt, die stets hilfbereite, war aus der Matinée im Opernhause herbeigeeilt, um die Hörer durch den Vortrag einiger Lieder von A. Holländer und Fürst Lichtenstein zu erfreuen.

— Das Programm des Konzertes, welches der Pianist Herr **Emil Olbrich** am 3. d. M. im Saale des Hôtel de Rome gab, bekundete die gediegene musikalische Richtung des Konzertgebers. Wir haben durch frühere Leistungen desselben die Ueberzeugung gewonnen, dass ihm genügende technische wie geistige Begabung zu Gebote steht, um Werke, wie sie das Programm aufwies, künstlerisch auszuführen. Deshalb möchten die Mängel seines heutigen Spiels — Unsicherheit, Härte des Anschlags, Tempo-Verschleppung und Uebereilung — wohl auf äusserliche widrige Zufälle zurückzuführen sein. Der junge, strebsame und talentvolle Künstler wird bald diese üblen Eindrücke durch vollkommene Leistungen verwischen. — In Fräulein Marianne David lernten wir eine sehr begabte Sängerin kennen, die mit einer schönen, wohlgebildeten Stimme hübsches Vortragstalent und Innigkeit der Empfindung verbindet.

Zlatorog, eine Alpensage von Rudolf Baumbach, für Chor, Solostimmen und Orchesterbegleitung von A. Thierfelder, errang bei der ersten Aufführung, durch den unter Leitung des Herrn Musikdir. A. Holländer stehenden Cäcilienverein einen vollständigen Erfolg. Die Dichtung ist von hohem poetischen Werthe. Robert Hamerling sagt über dieselbe: „Es ist im Zlatorog jene reiche und doch natürlich-leicht, ungezwungen fliessende Ader, welche den Blüthenlenz eines hervorragenden Talents kennzeichnet." Und grade das ist auch ein Hauptmerkmal der Musik, sie ist eine würdige Illustration des schönen poetischen Textes. Den Hauptreiz derselben bildet die Natürlichkeit und Wahrheit der Empfindung. Sie vereinigt Süsse, Weichheit und Formvollendung mit einem gesunden anmuthenden Realismus, Schumann und Mendelssohn wie sie sich in der Walpurgisnacht und in der Rose Pilgerfahrt zeigen, mögen dem Komponisten als Vorbilder vorgeschwebt haben, wie diese erreicht sein Werk eine unmittelbare Wirkung auf den Hörer, ohne aber als eine Nachahmung zu erscheinen, denn der Komponist versteht es seine Selbstständigkeit zu wahren. Chor und Orchester sind sehr wirksam behandelt, letzteres charakterisirt häufig sehr treffend, und ist an manchen Stellen, wie in der Tanzscene und a. a. Orten von reizender Pikanterie. Die Wirkung des Ganzen wurde nur durch die melodramatischen Parthieen etwas beeinträchtigt, trotz der schönen Worte und der grade zu diesen ganz allerliebsten Musik. Wort und Ton in dieser Verbindung sind eine Mesalliance. Das Wort haftet an der Erde, die Musik schwingt sich zum Himmel und deshalb wird sich das Melodrama nie — das wurde uns heute wieder klar — zum Range eines Kunstwerkes erheben.

Chor und Orchester unter Herrn Musikdirektor Holländers sicherer und umsichtiger Leitung, führten das liebliche Werk mit Lust und Liebe und demzufolge mit schönem Gelingen aus. Die Soli ruhten in den bewährten Händen der Damen Anna Holländer, Adele Assmann und des Herrn Hauptstein. Der Deklamator Herr Hackh leistete Vortreffliches.

Einen hohen Genuss gewährte uns der Chopin-Abend, welchen Herr **Xaver Scharwenka** am 8. d. M. im Saale der Singakademie zum Besten des Obelisken-Fonds veranstaltet hatte. Er spielte die Fantasie op. 49, Andante spianato und Polonaise, Präludien, Walzer, 2 Mazurka, Scherzo op. 90 und Polonaise op. 53. Was uns besonders fesselte, das war ausser der vollendeten Technik die echt polnische Gluth, Leidenschaft, Ritterlichkeit und Grazie seines Vortrages, Eigenschaften, welche den Trägern polnischer Nationalität den Beinamen der Franzosen des Nordens verschafft haben. Diese Seiten des Chopin'schen Genius hervorzuheben, gelang ihm mit hoher künstlerischer Vollendung. Weniger vermochte er dem elegischen Zuge, ein weiteres charakteriches Merkmal der Muse Chopin's, gerecht zu werden. L. Ehlert sagt einmal in Bezug auf die Mazurken Chopin's: „Das Leid hat darin Schnürstiefelchen angezogen." In dem Spiele des Herrn Sch. kennzeichneten sich die Schnürstiefelchen, der leicht beschwingte Fuss. Aber wo blieb das Leid?

Fräulein Beate Wüerst sang mit ihrer lieblichen, ansprechenden Stimme einige Lieder von Ch. Die Eigenart ihres Vortrages, verfehlte auch diesmal nicht ihre Wirkung auf das Publikum auszuüben, es überhäufte die Sängerin mit Beifall, der auch dem Konzertgeber in reichem Masse gespendet wurde.

Emil Breslaur.

Am 8. März veranstaltete der Komponist **Ferdinand Hummel** im Hotel de Rome ein Konzert, dessen Programm ausschliesslich Arbeiten seiner Komposition aufwies. Indem wir uns von vornherein mit Aufführungen dieser Art völlig einverstanden erklären, weil ein dem Publikum noch unbekannter producirender Künstler nach einer einzelnen, vielleicht gar von anerkannten Meisterwerken umgebenen Nummer schlechterdings nicht beurtheilt werden kann, so sind wir doch weit entfernt, den in Rede stehenden Abend als einen besonders genussreichen und für den Kritiker erfreulichen zu bezeichnen. Zwar ist die

Komponistenbegabung des Herrn Hummel keine geringe; manche seiner Tongebilde vermögen sogar durch ihre Natürlichkeit und Knappheit den Hörer zu fesseln, im allgemeinen jedoch ist seine Fähigkeit, seine Gedanken künstlerisch zu verwerthen, noch zu wenig ausgebildet, als dass wir den uns vorgeführten Arbeiten einen eigentlichen Kunstwerth zusprechen könnten. Dies gilt nicht nur von dem formalen Theil, sondern auch von den Hauptgedanken, die mit wenigen Ausnahmen sowohl an sich unbedeutend sind, als auch zur thematischen Verarbeitung ungeeignet. Ebensowenig versteht sich der Komponist auf das äusserlich Wirksame.

Die Knappheit, der er sich in einzelnen seiner Werke befleissigt (z. B. in den Skizzen für Pianoforte Op. 13.) artet nur zu häufig in Dürftigkeit aus; im Scherzo des Cis-Moll-Klavierquartetts, vielleicht dasjenige Stück, in welchem die Begabung Hummels am deutlichsten zu Tage tritt, wurden wir derart durch den Schluss überrumpelt, dass der vortheilhafte Eindruck des Ganzen so gut wie aufgehoben wird; in dem darauf folgenden Andante desselben Werkes stört ein ganz unmotivirtes Allegro - Intermezzo den Gedankengang des Zuhörers; die Lieder endlich laboriren an einer höchst stiefmütterlichen Behandlung der Singstimme zu Gunsten des Klaviers, welches eigentlich nur in dem volksthümlich und melodiös gehaltenen Liede „An eines Waldbachs grünem Rand" seine Bestimmung erfüllt, den Gesang zu tragen und zu begleiten.

Summiren wir die von Herrn Hummels Kompositionen empfangenen Eindrücke, so können wir nur die schon ausgesprochene Meinung wiederholen, dass er recht wohl das „Zeug" zum producirenden Künstler besitzt, und dass wir von ihm Leistungen erwarten dürfen, welche mit besserem Recht als seine bisherigen Arbeiten eine Bereicherung der musikalischen Literatur genannt werden können. Die Künstler, welche den Vortrag seiner Werke übernommen hatten, thaten schon diesmal das Mögliche; namentlich wusste Frau Natalie Schröder durch die Lebendigkeit ihrer Auffassung, Deutlichkeit der Aussprache des Textes und vortreffliche Verwendung ihrer schönen Stimmmittel mit den an sich wenig effektvollen Liedern das Auditorium zu den lebhaftesten Aeusserungen des Beifalls hinzureissen, der Pianist Bruno Schröder verrieth bedenkliche Symptome der Erlahmung gegenüber den ihm vom Konzertgeber gestellten undankbaren Aufgaben; die Vertreter der Streichinstrumente im Quartett dagegen, die Herren Hellmich, Schulz und Manecke leisteten ihrer Gewohnheit gemäss durchweg Tüchtiges; dem letzteren gebührt noch ein besonderes Lob für die technisch und geistig durchaus gelungene Wiedergabe dreier Phantasiestücke für Klavier und Violoncell, welche übrigens auch, in erster Reihe das „Amabile", zu den glücklichen Inspirationen des Komponisten gehören und eine nicht zu verkennende Gewandtheit in der Behandlung der Streichinstrumente dokumentiren.

W. Langhans.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Kaiser hat die Widmung und Ueberreichung eines vom Musikdirektor Richard Schmidt zu der am 5. Dezember vorigen Jahres erfolgten Rückkehr des Monarchen nach Berlin komponirten Männerchores „Zur Heimkehr des Kaisers" (Text von Julius Stadthagen) huldvoll angenommen und dem Komponisten mittelst Kabinetschreibens in schmeichelhaftester Weise seinen kaiserlichen Dank aussprechen lassen.

— In der jüngsten musikalischen Soirée bei Herrn v. Bleichröder gelangten folgende Musikstücke zur Aufführung: Eine Phantasie über Wagner'sche Themata von Alfred Grünfeld, Quartette des ersten Oesterreichischen Damenquartetts, ein Cello-Solo von Herrn Heinrich Grünfeld, die Polacca aus den Puritanern, Andante und Rondo aus der Nachtwandlerin, gesungen von Frau Laura Zagury, Kammersängerin des Königs von Portugal, das Paganini'sche Konzert und die F-dur-Romanze von Beethoven, gespielt von Sauret, und zum Schluss eine freie Improvisation von Alfred Grünfeld über ein Thema, das der geniale Virtuose erst kurz vorher erhielt.

— Wie uns mitgetheilt wird, hat Graf Géza Zichy in dem Konzert von Fräulein Charlotte Rucker in Wien nicht mitgewirkt. Wir entnahmen die Notiz einer österreichischen Zeitung.

— Folgende Berichtigung geht uns zur Veröffentlichung zu:

Mehrere in- und ausländische Musik-Zeitungen, wie auch andere Blätter, haben folgende Nachricht gebracht:

„Capellmeister Káldy in Pest hatte dem Prof. Jaehns, dem Biographen Carl Maria v. Weber's, einige bisher noch unbekannte Partien aus der Oper „Der Freischütz" zugesendet. In Erwiderung dessen richtete nun Prof. Jaehns ein Schreiben an Káldy, in welchem er bestätigt, dass die vollständigste Partitur des „Freischütz" sich im Besitze des Pester National-Theaters befinde, welche C. M. v. Weber, nach seinem eigenen Tagebuch, am 10. December 1821 selbst nach Pest sendete."

Indem ich mir vorbehalte auf diese durchaus auf Missverständniss beruhende Notiz später eingehend zurückzukommen, bemerke ich rücksichtlich derselben heut in Kürze:

Die dem ungarischen National-Theater zu Pest gehörige Partitur enthält im Finale des 3. Akts, neben wesentlichen und umfassenden Weglassungen, an zwei Stellen zehn resp. zwölf Takte, von denen die eine zweifellos nicht von Weber herrührt, die andere im hohen Grade zweifelhaft für Weber's Autorschaft und nichts als ein Nothbehelf ist, eventualiter den Eremiten ganz zu sparen.

Selbstverständlich können dergleichen zweifelhafte Zusätze und anonyme Nothbehelfe eine schon lückenhafte Partitur nicht vervollständigen.

Weber sendete allerdings am 10. Dec. 1821 eine Partitur seines „Freischütz" nach Pest; die Partitur des dortigen ungarischen National-Theaters kann aber die von Weber versendete aus dem einfachen Grunde nicht gewesen sein, weil dies Theater erst i. J. 1838 eröffnet wurde. Das deutsche Theater in Pest bestand dagegen seit 1812, und an dies hatte Weber eben nur seine Partitur senden können. Seit 1866 hat es aber als Stadttheater aufgehört und giebt nur Operetten und Possen; die ganze Opernbibliothek wurde, als Eigenthum der Stadt, versteigert, und damit verschwand die von Weber im Jahre 1821 nach Pest gesendete Partitur spurlos.

Maassgebend bleibt unter allen Umständen die von Weber eigenhändig niedergeschriebene Original-Partitur des „Freischütz", welche die Wittwe des Meisters Sr. Majestät dem Könige von Preussen i. J. 1851 zum Geschenk machte und von diesem darauf der Königlichen Bibliothek in Berlin überwiesen wurde.

So bedarf es denn wohl keiner ausdrücklichen Versicherung, dass ich nicht habe daran denken können, jenes Pester Partitur-Exemplar für das vollständigste zu erklären, und ich kann dasselbe anstandslos bezüglich des Herrn Kapellmeisters Káldy aussprechen, welcher über die Sachlage vollkommen richtig urtheilt und nach seinem gestern an mich gelangten Schreiben mit vorstehender „Berichtigung" durchaus einverstanden ist.

Schliesslich die Bemerkung, dass die beiden gestochenen Partituren des „Freischütz" (die bei Schlesinger und bei Peters erschienen) mit der Original-Partitur auf der Königl. Bibliothek in Berlin gleichlauten, wie auch alle deutschen Clavier-Auszüge der Oper lückenlos sind.

Berlin, 22. Februar 1879.

F. W. Jähns, K. Prof. u. Mus.-Dir.

Hannover. Unter H. v. Bülows Leitung wurde hier Hector Berlioz' Oper Benvenuto Cellini aufgeführt.

Pressburg. Tel est le privilège du genie d'invention: il se fait une route où personne n'a marché avant lui. Dieses schöne Wort Voltaire's passt buchstäblich auf den Grafen Géza Zichy, den man neulich im Konzertsaale allgemein als Klavierspieler bewunderte. Er hat wirklich das glückliche Vorrecht und gesegnete Kennzeichen des erfinderischen Genies, da er sich dort einen Weg bahnt, wo noch Niemand vor ihm gewandelt. Man durchblättere die ganze nahezu zweihundertjährige Geschichte des Klavierspiels, und man wird keinen Spieler der linken Hand finden, wie Graf Zichy einer ist. Er ist souverainer Beherrscher derselben. Zu dieser unumschränkten Herrschaft gehört freilich ein Umstand, absolut keine rechte Hand zu besitzen. Was Graf Géza Zichy mit seiner einen linken Hand leistet, das spottet aller nachhinkenden Beschreibung und lässt sich kaum in Worte fassen. Die Technik seiner linken Hand, der Graf musste dieselbe erst erfinden und schaffen, ist geradezu erstaunlich. Skalen (diatonisch und chromatisch), Terzen und Sextengänge, Oktavenläufe und Arppegien in dem rapidesten Tempo bereiten dem Grafen gar keine Schwierigkeiten, sie rollen wie Perlen von einer Schnur ab. Die Selbstständigkeit der einzelnen Finger streift die Grenzen des Erreichbaren, die Unabhängigkeit des Daumens und kleinen Fingers, die zumeist die Melodie vortragen, ist bewundernswerth. Die Sprungfertigkeit und Sprungsicherheit dieser linken Hand sowohl in einzelnen Tönen als ganzen Akkorden über die entlegensten Oktaven und bis an die letzten Grenzen der Tasten setzt durch ihre Unfehlbarkeit in förmliches Erstaunen. Hierzu kommt eine seltene Kraft und riesige Ausdauer, um diese bei zweihändigen Spielern schon selten vereinigte Summe technischer Eigenschaften über alles Erwarten günstig zu stellen.

Diese reiche Fülle technischer Vollkommenheiten adelt der sammtweiche, süsse, volle und runde, elastische Anschlag, der dem Instrument alle Geheimheimnisse seines Klanges vom zarten Pianissimo bis zum brausenden Fortissimo zu entlocken weiss. Der Anschlag ist der helle Spiegel, in welchem sich das geistige Wesen jeden Spielers zum Theile offenbart. Innigkeit des Vortrages kann nur edler und zarter Anschlag ausdrücken, und jede Innigkeit setzt Tiefe des Gefühls und Wärme der Empfindung voraus. Dies sind die herrlichen Gaben, die dem Grafen Zichy eine unsagbar faszinirende Macht auf das Gemüth seiner Zuhörer ausüben lassen. Sie verleihen seiner vollendeten Bravour erst die rechte künstlerische Wirkung und Weihe. Im neulichen Konzerte spielte der Graf das schöne Mendelssohn'sche Lied: „Auf Flügeln des Gesanges", zwei Inventionen von Joh. Seb. Bach, die er mit vollendetem Ausdruck, orgelmässig und bei der Rückkehr des ersten Motives in Oktavengängen wie in Erz gegraben vortrug und eine Fantasie über das Volkslied „Marískám". Diese sämmtlichen Stücke sind von ihm selbst für die linke Hand arrangirt. Auch da hat Graf Géza Zichy, ein erfinderisches Genie, sich seinen eigenen Weg bahnen müssen, denn vor ihm gab es keine derartig schwierigen, auf ganz neuer Technik der linken Hand sich gründenden Kompositionen, wie z. B. sein in Paris erschienenes Heft Etüden*) für die linke Hand allein, das der Graf seinem Meister und Freunde F. Liszt gewidmet hat. Wie die Technik eigens erfunden werden musste, so musste der Graf auch solchen Klaviereffekten nachspüren, die mit einer Hand zu erreichen sind, und die Täuschung, als spielten zwei Hände, vollkommen vervollständigen. Nun, auch solche Effekte hat er gefunden — seine bravouröse Erlkönigbearbeitung (Singstimme und Begleitung für die linke Hand) beweist dies — und damit in gewisser Hinsicht die rechte Hand entbehrlich gemacht. Man vergleiche nur die einfachen Etüden Dreyschock's für die linke Hand mit denen Zichy's, und man wird über den ungeheuren Fortschritt in dieser Art Technik und Satzkunst vollständig in Erstaunen gerathen. Von seinen eigenen Kompositionen spielte der Graf den Künstlermarsch, eine Komposition voll grandioser Gedanken, voller Energie und Kraft, in der Liszt'scher Geist athmet. In Folge stürmischen Applauses musste Graf Zichy mehreres, unter Anderem eine liebenswürdige Konzert-Polacca und seine schöne

---

*) Ist in No. 11 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitschrift besprochen.

Faustphantasie zugeben, mit welcher er auch Paris förmlich entzückt hat. Es lässt sich nicht annähernd beschreiben, mit welch zarter Lieblichkeit und weicher Innigkeit Graf Zichy die einfache Kantilene: „Lasse mich, lasse mich“ vortrug. Das heisst — trotzdem das Instrument unseres Bösendorfer der Intention des Grafen nicht gehorchte — in Wahrheit: singen auf dem Klavier. Wohl das höchste Lob, das man einem Klavierspieler streuen kann.

Johann Battka.

Zeitz. Die Pianoforte-Fabrik von Hülling & Spangenberg feierte am 10. Febr. die Fertigstellung ihres 150 0sten Instruments durch ein den Arbeitern der Fabrik gegebenes Festmahl.

Bücher und Musikalien.

Soeben erschien im Verlage der Schlesinger'schen Musikhandlung eine sehr lesenswerthe Broschüre von **H. Dorn:** Gesetzgebung und Operntext (eine Schrift für Männer). Preis 30 Pf. Der Verfasser bespricht darin in seiner bekannten geistvollen Weise und mit dem hohen Ernste, den der Gegenstand erfordert, die Zucht- und Sittenlosigkeit, die sich in manchen modernen Operndichtungen zum Verderben der Jugend kundgiebt, und fordert den Staat, die Polizei auf, dagegen mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln einzuschreiten. Möchten seine Worte denselben Erfolg haben, wie die des weiland schwäbischen Dichters Hauff, als dieser in seinen Kontroversen gegen die Schlüpfrigkeiten in den sittenverderbenden Romanen Clauren's herzog. Aber auch auf Angriffe, wie sie gegen jenen geschleudert wurden, mag sich Dorn gefasst machen. Wenn jedoch seine Worte eine eben solche Wirkung ausüben werden, wie die jenes, und wir wünschen es aufrichtig, so mag er sich mit ihm trösten, der trotz der Entrüstung, die sich gegen ihn und sein „tückisches, frivoles, lästerliches Vorgehen gegen den herrlichen, liebenswürdigen Hofrath am Generalpostamt zu Berlin, Gotthold Samuel Heun“ kundgab, doch den Leuten den Geschmack an den Mimili's Claurens gründlich verdorben hat.

Emil Breslaur.

Empfehlenswerthe Musikstücke,
welche sich beim Unterricht bewährt haben.

A. Löschhorn: 18 instruktive melodiöse Tonbilder in fortschreitender Ordnung mit genau bezeichnetem Fingersatz op. 106, 3 Hefte. Offenbach, André.
= Im Anschluss an jede Klavierschule zu benutzen.

Th. Kullak: Lieder aus alter Zeit, frei übertragen.
1. Freudvoll und Leidvoll op. 80, No. 1.
2. Das Veilchen von Mozart op. 111, No. 3.
Leipzig, Kistner.
= Polakka von Weber.

Antworten.

Herrn **A. Anheim**, hier. Das erste ist das Zeichen für den Triller, der mit dem obern Ton anfängt und einen Nachschlag hat, das zweite ist das Zeichen für den Mordent, der auf c ausgeführt werden soll. Ausführliches darüber finden Sie in D. Wagner's Musikal. Ornamentik (Berlin, Schlesinger, Pr. 6 Mk.), Heinrich Germer's Musikal. Ornamentik (Leipzig, Leede, Pr. 1 Mk.) und in der Vorrede zu der von Franz Kullak herausgegebenen Auswahl leichterer Klavier-Kompositionen von Bach (Leipzig, Steingräber, Pr. 75 Pfg.).

Frau **Clara Fromm** in **Malchin.** In Bezug auf die Metronomisirung der Schumann'schen Kinderscenen ist die Verlagshandlung von Breitkopf u. Härtel so freundlich, mir Folgendes mitzutheilen:

„Original- und Volksausgabe haben ein und dieselbe Tempobezeichnung, welche vom Komponisten selbst herrührt. Mehrfach, unter Anderm wohl auch von Wasielewski ist hervorgehoben worden, dass die letzten Werke Schumann's nicht ganz zuverlässige Angaben in dieser Beziehung enthalten, da gerade hierbei des Komponisten nervöser Zustand wesentlichen Einfluss ausgeübt habe.

A. Dörffel führt in seinem Schumann-Katalog (E. W. Fritzsch, Leipzig) bei Op. 15 an: „Ohne wörtliche Tempobezeichnung“.

Moritz Moszkowski's Barcarole in A-moll, op. 15 No. 6, und Walzer in A-dur, op. 17 No. 3 sind bei Hainauer in Breslau erschienen.

Fräulein **Marie Ebmer** in **Memel.** Herr A. Schulze lässt Ihnen für Ihre freundliche Auskunft seinen verbindlichsten Dank aussprechen.

Herrn **L. Büchner** in **Cassel.** Bisher ist eine Sterbekasse nicht vorgesehen worden. Ich werde aber Ihren Vorschlag der Versammlung mittheilen, doch wird es mit der Gründung derselben noch gute Weile haben, da nur eine Kasse nach der andern ins Leben gerufen werden soll.

Fräulein **Anna Morsch** in **Verden**, Herrn **H. Schramker** in **Kottbus,** Herrn **R. Knüpfer** in **Halle** u. a. Erst muss der hiesige Verein fest begründet sein, dann erst kann der Anschluss von auswärtigen Mitgliedern ermöglicht werden. In 8—10 Tagen findet die zweite Versammlung zur Berathung der Statuten statt und dann wird der Aufruf an alle Musik-Lehrer und -Lehrerinnen Deutschlands zum Anschluss an den Central-Verein erlassen werden.

Berichtigung.

S. 59. Winke und Rathschläge, Spalte 1, Zeile 3 von unten lies „Geschmeidigkeit“ anstatt Geschwindigkeit.

Neue Musikalien

Im Verlage von **Rob. Forberg** in **Leipzig** erschienen **soeben:**

Fincke, Fritz. Ein Mähr von zween Prinzessinnen. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	ℳ	1 —
Gassmann, Arnaud. Op. 14. Aux Bords de la Mer. Am Meeresstrande. Grand morceau caractéristique et brillant pour Piano		2 —
Giese, Theodor. Op. 272. Frohe Laune. Bonne humeur. Klavierstück		— 75
Leitert, Georg. Op. 44. Romance pour Piano		1 —
Löw, Josef. Op. 346. Im Rosenthal. (Au Bosquet de Roses.) Idylle für Pianoforte		1 —
Reinecke, Carl. Op. 152. Ländler für das Pianoforte		2 50
Wohlfahrt, Fr. Op. 53. Six Morceaux sur des Motifs d'Opéras favoris pour Violon et Piano.		
No. 1. Weber, Robin des Bois (Freischütz)		2 —
- 2. Mozart, La flûte enchantée (Zauberflöte)		2 —
- 3. Mozart, Don Juan		2 —
- 4. Boieldieu, La Dame blauche. (Weisse Dame)		2 —
- 5. Mozart, Les Noces de Figaro. (Figaro's Hochzeit)		2 —
- 6. Bellini, Norma		2 —
Krug, D. Verzeichniss von dessen im Druck erschienenen Kompositionen		— 50

Adresse gefl. zu beacht.

Rud. Ibach Sohn

Hof-Pianoforte-Fabrikant Sr. Majestät des Kaisers und Königs. [122]

Neuenweg 40. Barmen Neuenweg 40.

Grösstes Lager in **Flügeln** u. **Pianino's.**
Prämiirt: **London. Wien. Philadelphia.**

Soeben erschienen nachstehende **neue**

„Instructive Werke",

die in vielen **Musikschulen** und von hervorragenden **Lehrern** zum **Klavierunterricht** verwendet werden.

Verlag von **Carl Simon,** Berlin W.

Bach, J. S., „Tokkata" in D. (dorisch) von Prof. Ludw. Stark herausgegeb., no. 1 Mk.
Händel, G. Fr., „Konzert" E-moll von L. Stark, netto 1,20 Mk.
Mohr, Herm., op. 33. „Technische Studien" für den Klavier-Unterricht. Heft I, II. III. IV. V. à 1 Mk. netto.
Reissig, Fr., „Prakt. Pianoforte-Schule." (3. Aufl.) Lfr. I. II. III. IV. à 1 M. 20 Pf. no.
Clementi, M., „Tokkata in B." von Ant. Rée, mit Fingersatz bezeichnet 1 Mk.
Durante, Francesco, „Sonata inedita." C-moll von Otto Neitzel herausgegeb. 1 M.
Hartmann, Emil, op. 17. Sonata facile et instructive" (sans octaves). 1 M. 80 Pfg.
Hartmann, J. P. E., op. 53. „Six Etudes instructives." 2 Mk.
Kuhlau, Fr., op. 17. **Sonatine in F** à 4 ms., zum Anschluss an die leichteren Clementi, Diabelli und Mozart'schen Sonaten.
NB. Die Kuhlau'sche Sonatine zum 1. Mal in Deutschland erschienen.
Mohr, Herm., op. 25. Rondino à 2 ms. 1 M.
Scharwenka, Xaver, op. 27. Sechs Etuden und Präludien zum Konzert-Vortrag. Heft I. 2,50 Mk., Heft II. 3 Mk.
Schumann, Gust., op. 17. Allegro agitato. 1,50 Mk.

☞ Gegen 10 Mk. Unterlage sende ich an mir unbekannte Herren und Damen diese Werke zur Ansicht, auch durch alle Musikhandlungen zu beziehen. [26]

Berlin W., 58. Friedrichs-Strasse.
Carl Simon.

A. Hennes.

Klavierunterrichtsbriefe.

29. Auflage. Cursus I. zu 3 Mk.
Cursus II—V. zu 4 Mk. jeder.

Von den einzelnen Cursen der deutschen Ausgabe wurden im Februar ausgeliefert:

a) in Leipzig (C. A. Haendel)	758	Exempl.
b) in Berlin (Exped. Lützowstr. 27)	407	„
Summa	1165	Exempl.
Hierzu laut Nachweis vom December	140,123	„
Summa	141,288	Exempl.

Diese monatlichen Mittheilungen über die Verbreitung jener Lehrmethode haben den Zweck, zu zeigen, wie weit bei den Herren Klavierlehrern die Ueberzeugung schon durchgedrungen ist, dass man mit ruhigen und gleichmässigen Schritten **sicherer** und **schneller** beim Unterrichten vorwärts kommt, als mit Sprüngen. [25]

Fr. Zimmer, Kgl. Musikdirektor.
Elementar-Musiklehre 2,80 Mk.
Violinschule I. 2 M., II. 2,25 M., III. 2 M.
Gesanglehre I. Heft 50 Pfg.
Neue Methode, nach welcher selbst weniger begabte Schüler überraschend schnelle Fortschritte machen.
Quedlinburg, Verlag von **Chr. Friedr. Vieweg**'s Buchhandlung. [15]



☞ Der heutigen Nr. ist von den Herren **Schleicher und Schüll** in **Düren** ein Preisverzeichniss von **„Notenpapier"** beigelegt, auf das wir hiermit aufmerksam machen. D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 7. **Berlin, 1. April 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Der kleine Finger und der Vortrag.

Von Dr. **Hermann Zopff.**

Es giebt eine Menge Dinge, die im Unterricht fortwährend betont werden und sich doch im Allgemeinen nicht die wünschenswerthe Geltung verschaffen können. Hierzu gehört auch befriedigende Ausbildung des kleinen Fingers. Ich finde, man bevorzugt seinen Nebenmann, den vierten Finger, mit viel grösserer Aufmerksamkeit, ja es fehlt bloss noch, dass man ihm gereimte Mitleidsadressen wegen der stiefmütterlichen Situation widmet, die ihm Mutter Natur zugedacht hat. Auch ihm werden wir als Nachbar des fünften Fingers in der folgenden Betrachtung einige scharfe Seitenblicke zu widmen haben, in der Hauptsache aber soll, wie gesagt, diesmal speciell dem Flügelmann der menschlichen Hand schärfer auf die Glieder gesehen werden. Für das Klavierspiel sind bekanntlich unsere Hände verkehrt gebaut. Da die wichtigsten Stimmen (Melodie und Bass) meistentheils die äusseren sind, so müssten auch die äusseren Finger die stärksten sein. Leider hat die Natur bei Erschaffung des Menschen noch nicht an Klavierspielen gedacht, sonst hätte sie ihm nicht grade umgekehrt die schwachen Finger nach aussen gelegt. Diesem Uebelstand hat man schon oft genug durch Ueberschlagen (Kreuzen) der Hände abzuhelfen gesucht, am genialsten bekanntlich Liszt in seinen Transscriptionen. Da aber auf die Dauer solche Handhaltung zu grosse Unzuträglichkeiten haben würde, folglich nur für kurze Zeit rathsam erscheint, so müssen wir mit aller Energie den von der Natur in unseren Handverhältnissen sich vorfindenden Schwächen und Ungleichmässigkeiten nachzuhelfen suchen. Gelehrt wird dies oft genug, befriedigender kultivirt aber wie gesagt in viel zu geringer Ausdehnung. Wie oft hört man nicht selbst bei besseren Spielern alles Mögliche, namentlich plump aufschlagende Daumen, nur keine klar hervortretende Melodie und wohl auch keine durchweg deutlichen Bässe. Im Gegentheil bekommt man leider die tiefsten Töne häufig so gut wie gar nicht zu hören, oder erst später (!) und schwächer nachschlagend, gar nicht zu reden von häufigem Danebengreifen. An beidem ist hauptsächlich der kleine Finger Schuld, und öfters auch sein Nebenmann. Hier ist es folglich Aufgabe des Unterrichts und Studiums, die starke (Daumen-) Seite der Hand abzuschwächen und dagegen die schwache (Kleine Finger-) Seite möglichst zu stärken. Um aber einen hervortretenden Unterschied und Gegensatz gegen die bisherige Gewöhnung dieser Glieder zu erzielen, müssen die betreffenden Uebungen nicht nur, sondern überhaupt dieser Art, beide Eckfinger zu gebrauchen, längere Zeit übertrieben werden. Das heisst: man halte mit aller Strenge darauf, den Daumen stets schwächer anschlagen zu lassen, als man bisher gewöhnt war, den kleinen Finger dagegen möglichst stark. Ich will mich hier nicht in Rathschlägen ergehen, den kleinen Finger zu stärken. Jeder gute Lehrer nicht nur, sondern auch die eigene Intelligenz lehrt sehr bald geeignete Wege, wie Hochheben, Ueben mit Stützfingern u. A. Besonders jungen Fin-

gern, welche noch allmäligem Ueberbiegen des letzten Gliedes zugänglich, kann man hierdurch überraschende Schlagkraft verleihen.

Wichtiger für den Vortrag erscheint mir auch hier: Weckung und Erziehung des Gefühls. Betrachten wir letzteren Begriff zuerst von der rein äusseren, mehr mechanisch-technischen Seite, so wird es sich zunächst darum handeln, im kleinen Finger so zu sagen: lebhafte Neigung zu recht intensiver Bethätigung auszubilden. Alle technischen Dinge sind bekanntlich Sache entsprechender Uebung und Gewöhnung. Auch entschlossene Willenskraft ist hierbei ein nicht zu verachtender, wesentlicherer Factor. Zu jener Neigung halte man folglich die kleinen Finger beider Hände unablässig an, denke beim Ueben und Vortragen fortwährend daran und achte streng darauf, dass sie stärker aufschlagen als die ersten drei Finger, dass die höchsten und tiefsten Töne scharf hervortreten, sich von den Mitteltönen durch die Schärfe und Entschiedenheit ihres Anschlages absondern. Eine nicht üble Nachhülfe hierbei ist erfahrungsmässig: den kleinen Finger öfters zu drücken, um hierdurch sein Gefühl lebhafterer Betheiligung zu erhöhen.

Auch dem vierten Finger wird man gleiche Aufmerksamkeit und Nachhülfe zuzuwenden haben, insoweit er bei wesentlicheren Melodie- oder Basstönen betheiligt ist.

Dass zu gleicher Zeit auf wesentliche Verfeinerung des Daumenanschlags gehalten werden muss, wurde schon hervorgehoben.

Ist auf diesem Wege die äussere Seite des Gefühls jener Finger eine Zeitlang durch konsequentes Anhalten derselben zum Hervortreten lebendiger geweckt und erzogen, so wird es nun Zeit, zur Ausbildung der tieferen Seite des Vortrages zu schreiten, zu der des seelischen Gefühls. In allen Fingerspitzen vereinigen sich zahlreiche zarte Nervenenden, welche auch in Fingern mit dicker Oberhaut zu viel empfindlicherem und intensiverem Mitempfinden angeregt werden können. Und zwar erzielt man dies durch stetigere Vereinigung von Aufmerksamkeit, Gefühl und Willenskraft in diesen Gefühlsausläufern. So wichtig gediegene, technisch - gymnastische Grundlage und Anleitung für die verschiedenen Gebrauchsarten jedes einzelnen Fingers: wer nicht ausserdem in dem feinen Nervengeflecht seiner Fingerspitzen den anzuschlagenden Ton seelisch empfindet, wird diesem Ton selbstverständlich ebensowenig Seele einzuhauchen vermögen. Natürlich in erster Reihe der Kantilene, welche, wie schon dieser Ausdruck lehrt, mit den Fingern möglichst „gesungen“ werden muss. Da nun jene Nervenenden hauptsächlich in dem weichen Polster der Unterseite des Fingers zusammenfliessen, so wird auch namentlich an dieser Stelle das seelische Gefühl für die Art des Anschlags zu erziehen sein. Kurzes Aufstossen mit dem Fingernagel ist hierzu folglich ganz unbrauchbar.

So entsprechend senkrechterer Anschlag unter Umständen für die Behandlung von Passagen, Melismen, Staccato's: für alle Momente dagegen, wo es auf seelenvollen Ausdruck ankommt, ist er ganz unstatthaft und muss man ihn nöthigenfalls hauptsächlich dem kleinen Finger und seinem Nebenmann streng systematissh abgewöhnen. Dafür ist vielmehr jener ruhig und allmälig auf die Taste von hinten nach vorn entlang gleitende und sie hierbei niederdrückende (kräftig durchdrückende) Anschlag auszubilden, welchen die Franzosen so treffend mit „toucher“ bezeichnen. Und hierzu eignet sich eben allein die untere Polsterfläche des Fingers, welchen man möglichst wagerecht ausstreckt.

Natürlich lässt sich in der Praxis dieser Rath in vollem Umfange nur auf alle wesentlicheren ruhigeren Ausdrucksmomente anwenden.

Zur Vorübung aber, zu systematischem Erziehen und Verfeinern des Gefühls in der unteren Seite der Fingerspitzen ist nur auf solchem Wege zu gelangen, indem man die Finger überhaupt dazu anhält, hiermit einen weichen, empfindungsvoll klingenden Ton aus den Tasten „herauszuziehen“. Würde in Verbindung mit anderen, den Ausdruck bedingenden Erfordernissen, wie geschmackvoll abgesondertes Hervortretenlassen der Hauptmelodietöne, Legato, feinfühliger Pedalgebrauch etc., der Erziehung empfindungsvollen Vortrages überhaupt viel mehr Beachtung zugewendet, so würden wir nicht so viele gefühllose Spielmaschinen besitzen, welche uns durch ihre überdies meist noch recht brouillirte Virtuosität das Klavier gründlich verleiden.

Man gebe sich nur die Mühe, die vorstehenden Rathschläge (die ja nichts weniger als neu, vielmehr von allen nicht ganz seelenlosen Klavierpädagogen längst als unerlässlich hingestellt sind, um die vom Komponisten geforderten Empfindungen zu Ausdruck zu bringen) längere Zeit systematisch für Ausbildung des Vortrages anzuwenden, und man wird sich bald genug durch die Beobachtung belohnt sehen, dass der unbefangene Zuhörer ganz anderen Genuss in dieser der gemüth- und seelenvollen Seite zugewendeten Art der Behandlung der Kantilene, des Gesanges auf dem Klavier findet, als an allen jenen wenn auch noch so staunenswerthen, herzlosen Klavierpaukereien, zumal mit roh gebrauchtem Pedal, mit denen heutzutage noch immer Jagdhunden gleich von vielen abgerichteten Spielern auf dem Instrumente herumgerast wird, welche alles Andere, nur keine „Pian“isten.

Natürlich bedürfen jene Rathschläge in der Praxis zahlreicher **Modifikationen.** Nament-

lich wird das polyphone Spiel starke Abweichungen bedingen, desgleichen alle Stellen, in denen entweder die Melodie in die Mitte gelegt oder (in Verbindung mit Ueberschlagen) der linken Hand zugetheilt ist. Hier wird folglich der Daumen etc. zum melodieführenden, hervortretenden Hauptfinger. Wo aber solche Ausnahmebedingungen nicht vorhanden, achte man doch ja recht unablässig auf hervortretenden Anschlag des kleinen Fingers, wenn man sowohl die Spitzen der Melodie als alle wesentlichen Basstöne zu deutlicher Geltung bringen will. —

Einiges aus der Anatomie des Armes und der Hand mit Bezugnahme auf das Klavierspiel.

Von **Gustav Stoewe.**

(Fortsetzung.*)

Gelenke sind Vereinigungen zweier oder mehrerer Knochen, welche durch überknorpelte, kongruente Flächen derartig aneinander stossen, dass sie ihre Stellung zu einander ändern, d. h. sich bewegen können. Bänder sind häutige oder sehnige Gebilde von grosser Elasticität, welche die Knochenenden zusammenhalten. Sie sind entweder Kapselbänder, welche die Gelenke umschliessen, oder Hilfsbänder, welche die Bewegung unterstützen, indem sie dieselbe in festere Bahnen bannen und damit sicherer machen, oder endlich Hemmungsbänder, die sich übertriebenen Bewegungen durch Zug oder Druck entgegenstellen. Die etwaigen Unebenheiten der die Gelenke begrenzenden Wände auszugleichen, die Lücken auszufüllen und die aufeinander gleitenden Flächen schlüpfrig zu machen, dient eine zähe, klebrige Flüssigkeit,. die Gelenkschmiere, synovia. Von der Form der Gelenkenden der Knochen, der Lagerung der Hilfs- oder Beschränkungsbänder hängt die Art der Bewegung und die Grösse der Beweglichkeit ab.

Ehe wir zur Beschreibung der vorkommenden Gelenkarten übergehen, haben wir die in ihnen stattfindenden Bewegungsarten kennen zu lernen.

Die verschiedenen Ruhezustände, in welchen sich zwei Glieder in ihrer Lage zu einander befinden, heissen Stellungen, der Uebergang aus einer Stellung in die andere heisst Bewegung. In einigen Fällen haben Stellung und Bewegung denselben Namen, z. B. „Streckung“, und ist also dabei wohl zu unterscheiden, ob ein Ruhe- oder ein Bewegungszustand gemeint ist, also Streckungsstellung oder Streckungsbewegung. — Die für das Klavierspiel wichtigsten Stellungen (etwa 45), in welchen sich die verschiedenen am Arm und der Hand befindlichen Glieder zu einander befinden können, festzusetzen, ist Aufgabe der musikalisch-physiologischen Bewegungslehre. In der vorliegenden Abhandlung sind, wie oben erwähnt, nur diejenigen Stellungen zu beschreiben, welche als Grenzen für die anatomische Zerlegung der vollen Bewegungen in einzelne Theile dienen.

Man unterscheidet zwei Arten von Bewegungen, Winkelbewegung und Drehung. Unter Winkelbewegung versteht man diejenige Bewegung, bei der von zwei in gradlieniger Richtung zu einander stehenden Knochen, der eine gegen den anderen so vorrückt, dass beide mit ihren Längsaxen einen Winkel bilden, — oder dass von zwei die Schenkel eines Winkels bildenden Knochen der eine sich dem andern entweder nähert oder sich weiter von ihm entfernt. Die Spitze des Winkels wird hierbei durch das Gelenk gebildet. Die Winkelbewegungen werden nach den verschiedenen Richtungen, nach welchen sie stattfinden, noch näher bezeichnet und zwar als Beugung, Streckung, Ueberstreckung, Abziehung und Zuziehung. — Diejenige Bewegung, durch welche der Winkel zwischen den beiden Knochenaxen spitzer wird, nennt man gewöhnlich Beugung, diejenige, durch welche er grösser wird, Streckung; geht die Streckung nicht nur bis zur graden Linie, sondern nach der anderen Seite noch über dieselbe hinaus, so dass nach dieser Richtung wieder ein Winkel entsteht, so heisst sie Ueberstreckung.*)

*) Die letztere Bewegung wird in der Anatomie gewöhnlich „Dorsalflexion“ genannt, während „Ueberstreckung“ eine Bewegung bedeutet, welche nach dem Bau des betreffenden Gelenkes eigentlich unnatürlich ist, und nur durch ein Klaffen der Gelenkränder, oder durch starken Muskeldruck gegen die Hemmungsbänder, oder endlich vermöge einer individuellen besonderen Elasticität dieser Bänder bewerkstelligt werden kann. Da aber beim Klavierspiel die Ausführung der betreffenden Bewegungen — ob nun durch das Gelenk begünstigt, oder nicht — überall in gleicher Vollkommenheit verlangt wird, so ist hier für beide Fälle auch dieselbe Bezeichnung, nämlich „Ueberstreckung“ gewählt worden. Aufgabe der musikalischen Bewegungslehre wird es dagegen, beide Fälle in Bezug auf leichtere oder schwerere Ausführbarkeit

*) Berichtigung: In Nr. 6 dieser Zeitschrift Seite 64, Spalte 2, muss der Passus unter c) folgendermassen lauten: 8 kleine Knochen, welche in zwei Reihen zu vieren gruppirt sind, und welche die Handwurzel bilden.

Die Bezeichnungen „Abziehung“ und „Zuziehung“ können erst weiter unten näher erklärt werden. Die zweite Bewegungsart, die Drehung, geschieht dadurch, dass ein Knochen sich um seine eigene Axe, oder um einen anderen Knochen bewegt. Man unterscheidet eine Drehung nach innen und eine nach aussen, jenachdem ein bestimmter Punkt des sich drehenden Gliedes sich dem Oberkörper nähert, oder sich von ihm entfernt.

Am Arm und der Hand kommen folgende Arten von Gelenken vor: freie Gelenke, Winkelgelenke, Drehgelenke, straffe und gemischte Gelenke. Die Beschreibung dieser verschiedenen Gelenkarten kann hier nur ganz kurz gegeben werden, weil ein näheres Eingehen darauf den dieser Abhandlung vorgeschriebenen Raum überschreiten würde.

Freie Gelenke bestehen aus kugelförmigen, konkaven und konvexen, genau aneinander passenden Knochenenden mit drehbaren, wenig oder gar keiner Beschränkung unterliegenden Bändern. Sie erlauben die Bewegung in jeder Richtung.

Winkelgelenke bestehen meistens aus einer Rolle an dem einen und einem entsprechenden Ausschnitt an dem andern Knochenende. Sie gestatten nur Beugung und Streckung zweier Knochen, also Winkelbewegung in einer Ebene.

Drehgelenke kommen dadurch zu Stande, dass ein Knochen, der an einen anderen sich stützt, sich um diesen oder um seine eigene Axe dreht.

Straffe Gelenke finden dort statt, wo sich zwei Knochen mit graden, oder mässig gebogenen Flächen an einander legen und durch straff angezogene Bänder so fest zusammenhalten, dass sie nur wenig aneinander hin und her gleiten, oder sich an einander drehen können.

Gemischte Gelenke sind solche, in welchen eine Art der Bewegung in verschiedenen Ebenen möglich ist, oder in welchen verschiedene Arten von Bewegungen vorkommen können. Sie bilden daher auch in ihrer Gestalt eine Zusammensetzung von verschiedenen einfachen Gelenkformen.

Die einzelnen am Arm und der Hand befindlichen Gelenke sind der Reihe nach folgende.

a) Das Schultergelenk. Die Schulter besteht aus zwei Knochen, dem Schlüsselbein und dem Schulterblatt; durch das Schulterblatt hängt sie mit dem Oberarmknochen zusammen. Das Schultergelenk ist ein freies Gelenk. Die Bewegungen des Oberarms sind Drehung nach aussen und innen und Entfernung von der Körperfläche in jeder Richtung.

Beim Klavierspiel findet eine Drehung des Oberarms statt, wenn sich die Hand auf der Klaviatur nach rechts und links bewegt; die Entfernung des Oberams von der Körperfläche geschieht nach vorn, nach hinten, nach aussen, und nach vorn und innen zugleich.

der Bewegung wieder von einander zu trennen und verschieden zu behandeln.

(Fortsetzung folgt).

Ueber Alexander Wheelock Thayer's Beethoven-Biographie (III. Band).

Von **Alfred Kalischer.**

(Fortsetzung statt Schluss.)

Da es viel zu weit führen würde, alle Resultate der Thayer'schen Forschung zu berücksichtigen, sollen nunmehr nur noch einige besonders wichtige Momente einer Erörterung unterzogen werden.

Hier steht in erster Reihe die von unserem Autor schon in seinem II. Bande behandelte Guicciardi-Angelegenheit.

Der allbekannte und allgeliebte grosse Liebesbrief Beethoven's, den Schindler zuerst aus dem Nachlasse des Meisters herausgab und dabei, von langjähriger Tradition unterstützt, erklären durfte, dass ebendieser Brief ohne Jahreszahl an die Gräfin Giulietta Guicciardi gerichtet war — soll nach Thayer's Argumentation einer ganz anderen Adresse angehören, als bisher mit Schindler die ganze musikalische und musikliebende Welt angenommen hatte.

Jenes corpus delicti enthält als Tagesdatum „Montag, den 6. Juli und den 7. Juli“. Herr Tayer, der sich der sehr grossen Mühe unterzog, die Kalender all jener Jahre durchzustudiren, um das richtige Jahr für „Montag den 6. Juli“ zu erfassen, gelangt zu folgendem Resultate (Band III, p. 429): „Wenn die Worte: „„Abends Montags, am 6. Juli““ als entscheidend betrachtet werden müssen, so ist die Untersuchung beschränkt auf die beiden Jahre 1807 und 1812, da die Jahre 1801 (? sic?) und 1818 beide ausser der Frage sind.“ Ferner (p. 431): „Das Resultat liegt nahe und ist unabweislich: in Beethoven's Datirung ist ein Irrthum von einem Tage. Der Brief wurde in jenem Sommer geschrieben, welchen er zum Theile in Ungarn, zum Theile in Schlesien zubrachte: im Sommer 1806. Es findet sich in all den Jahren von 1800 bis 1815 kein anderer Sommer, in welchem der Brief in den ersten zehn Tagen des Juli geschrieben sein könnte, ohne dass mit dieser Annahme den Thatsachen und der Wahrscheinlichkeit Gewalt angethan würde (?!).“ — Schon in früheren Jahren, als diese Angelegenheit öffentlich zur Sprache kam, nahm ich Veranlassung, mich im Grossen und Ganzen gegen die Thayer'sche Beweisführung auszusprechen. Besonders stützte sich mein Gegenbeweis auf die eingehende Widerlegung folgender von Thayer als massgebend vorgebrachten Gedanken (III, p. 428). „Liest man dieses Dokument in Verbindung mit den Thatsachen und

Briefen, welche im zweiten Bande der Biographie aus den Jahren 1800 bis 1802 mitgetheilt wurden, so tritt mit völliger innerer Klarheit und Gewissheit das Resultat entgegen, dass dasselbe in jene drei Jahre nicht gehören kann. Selbst wenn man auf den allgemeinen Charakter kein Gewicht legen will, so finden sich namentlich zwei Sätze darin, welche in jener glänzenden Periode von Beethoven's Leben nicht geschrieben sein können (?) und deshalb schon für sich allein entscheidend sind (?!), nämlich erstens der Satz: „Mein Leben in Wien so wie jetzt ist ein kümmerliches Leben"; und ferner die Worte: „In meinen Jahren jetzt bedurfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens". — Um diese Thayer'schen Behauptungen hier noch einmal in aller Kürze zu entkräften, um also im Gegensatze dazu darzuthun, wie tief unglücklich sich Beethoven gerade in jenen Jahren fühlte, genügt es, folgende Beethoven'sche Ergüsse aus jener Zeit anzuführen. An seinen lieben Freund Carl Amenda zu Wirben in Kurland schreibt Beethoven unterm 1. Juni 1801 wie folgt: „Du bist kein Wiener Freund, nein, Du bist einer von denen, wie sie mein vaterländischer Boden hervorzubringen pflegt, wie oft wünsche ich Dich bei mir, denn Dein B. lebt sehr unglücklich im Streit mit Natur und Schöpfer, schon mehrmals fluchte ich letzterem, dass er seine Geschöpfe dem kleinsten Zufalle ausgesetzt, so dass oft die schönste Blüthe dadurch zernichtet und geknickt wird, wisse, dass mir der edelste Theil, mein Gehör, sehr abgenommen hat." — „Wie traurig ich nun leben muss, Alles, was mir lieb und theuer ist, meiden, und dann unter so elenden, egoistischen Menschen." — „Traurige Resignation, zu der ich meine Zuflucht nehmen muss, ich habe mir freilich vorgenommen, mich über alles das hinauszusetzen, aber wie wird es möglich sein?" — Unterm 29. Juni desselben Jahres schreibt er an seinen Freund Wegeler: „Ich kann sagen, ich bringe mein Leben elend zu, seit zwei Jahren fast meide ich alle Gesellschaften, weil's mir nicht möglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub." — — „Ich habe schon oft mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksale trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde." — — Aehnliche Lamentationen enthält ein anderer Brief des Meisters an Wegeler vom 16. November desselben Jahres (nach Thayer's trefflicher Feststellung des Datums), woraus ein Passus die hier nothwendig gewordenen Citate beschliessen mag: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich mehr unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit zwei Jahren zugebracht, wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, musste Misanthrop scheinen, und bin's doch so wenig. — Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe." —

Wer diese dem tiefsten Innern entsprungenen Wehklagen des schwer heimgesuchten Meisters unbefangen gelesen hat, wird nicht umhin können, einzuräumen, dass der Beethoven jener Epoche, obwohl es ihm dazumal äusserlich nicht übel erging, im Grossen und Ganzen von Kummer und Seelenpein schwer bedrückt war, so dass jene von Thayer für seine Beweisführung als entscheidend angesehene Stelle aus unserm Liebesbriefe „Mein Leben in Wien, sowie jetzt ist ein kümmerliches Leben", kaum in eine andere Beethoven'sche Zeit besser hineingehört, als in die von 1800 bis 1802.

Demnach kann ich auch, nachdem ich den III. Band des Thayer'schen Beethovenwerkes aufmerksam durchgelesen und durchdacht habe, das Jahr 1801 in Bezug auf diesen Liebesbrief durchaus nicht für beseitigt halten. — Giebt man indess — wie billig — die Möglichkeit zu, dass sich Beethoven in der Angabe des Tagesdatums geirrt habe, dann möchte ich mich auch heute noch aus inneren Gründen für das Jahr 1802 als Abfassungsjahr jenes dreitheiligen Liebesbriefes erklären.

Mit diesem III. Bande der Beethovenbiographie ist diese Guicciardi-Angelegenheit insofern in eine ganz neue Phase getreten — und das ist das interessanteste Ergebniss dieses Bandes —, als uns unser Autor hierin zum ersten Male auseinanderzusetzen sucht, an wen denn nun in Wirklichkeit jener heissglühende Liebesbrief Beethoven's geschrieben ist.

Therese von Brunswick soll der wahrhafte Gegenstand dieser leidenschaftlichen Liebe sein.

Für unsern Autor ist es freilich keine absolute Gewissheit, aber wohl „die grösste Wahrscheinlichkeit" (III, 159, Anmerk.), dass einmal jener Liebesbrief an diese Gräfin von Brunswick gerichtet war, dass ferner ebendasselbe Liebesverhältniss noch lange Jahre fortbestand, dass endlich diese Therese von Brunswick dieselbe Dame war, um die sich Beethoven's Heirathsprojekt im Jahre 1810 bewegte. — Nachdem ich selbst Alles reiflich in Erwägung gezogen, gelange ich gegenwärtig zu folgender Ansicht.

(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 26. März 1879.

Die letzte Novität der Königlichen Oper war **Feramors (Lalla Roukh)**, lyrische Oper in drei Aufzügen nach Th. Moore's Gedicht von Julius Rodenberg, Musik von Anton Rubinstein. — Lalla Roukh, Prinzessin von Hindostan, dem Könige von Bokara *verlobt, ohne* ihn zu kennen, trifft in Kaschmir ein, um daselbst Hochzeit zu halten. Ihr Herz hat sie aber auf der Reise an Feramors, einen Sänger ihres Gefolges, verloren, Verzweifelnd steht sie im Begriffe, dem ungeliebten Könige die Hand zu reichen, da entdeckt sie in ihm ihren Feramors. Dies ist das ganze Sujet, und alle Personen, welche ausser den beiden genannten auftreten (nämlich ein polternder, auf den

angeblichen Sänger aufgebrachter und nebenbei in Hafisa, der Prinzessin Freundin verliebter Grossvezier von Hindostan, mit Namen Fadladin, und Chosru, des königlichen Sängers Gesandter und vertrauter Freund) und alle Beziehungen, in welche dieselben zu einander gerathen, sind lediglich episodischer Natur; der einzige Konflikt aber, die Gefangennahme des Nachts bei dem Zelte der Prinzessin durch Fadladin überraschten Feramors ist nur dem Letzteren und seinem Gefallen, die Erkennungsscene aufzuschieben, zu verdanken, daher gänzlich ohne spannende und in Mitleidenschaft ziehende Kraft. Es ist klar, dass ein solcher Stoff, der eigentlich aus gar keiner Handlung, sondern nur aus den Stimmungen und Gefühlsergüssen der beiden Hauptpersonen gewebt ist, für drei Akte nicht ausreicht. Um sie zu füllen, musste das Episodische eine Ausdehnung erhalten, welche weit über seine Ansprüche hinausgeht. Rubinstein's Musik zu Feramors ist nun nicht im Stande, die Mängel der Operndichtung vergessen zu machen. Meisterhaft hat er es verstanden, seiner Oper das orientalische Kolorit zu geben, auch finden sich manche Einzelheiten von so genialer Inspiration, wie seine gefeiertsten Lieder sie aufweisen, aber im Ganzen bleibt Erfindung, Gestaltung und Schärfe der Charakteristik zu vermissen.

Der Mangel der letzteren tritt am deutlichsten in der Gestalt des Fadladin hervor, welche von allen Nebenfiguren den grössten Raum in der Oper beansprucht, und wenn der Musik ihre komische Behandlung geglückt wäre, einen wirksamen Gegensatz zu der Stimmungsmonotonie der Uebrigen hätte geben können. Hinsichtlich der musikalischen Gestaltung auffallend sind manche Ensembles, welche in Folge einer seltsamen Führung der Stimmen, den Eindruck unharmonischen Durcheinandersprechens machen.

Wir nennen als Beispiel das Ensemble der fünf Liebenden (im Finale des ersten Akts), welche während des Abendgebets der Menge, alternirt durch die zuerst sehr wirksamen, in Folge unaufhörlicher Wiederholung aber endlich ermüdenden Rufe des Muezzin, sich — ziemlich laut — Liebesworte „zuflüstern". Als Stücke von hervorragendem musikalischen Werthe und höchst charakteristischem Gepräge fielen uns auf die (bereits bekannte) Balletmusik, Feramors Romanze und der Anfang des Abendgebets im ersten Akte; im zweiten der erste Theil des Duetts zwischen Feramors und Lalla Roukh, — im Verlauf nimmt es zu sinnlichen Charakter und zu wenig gewählten Ausdruck an — im dritten der Frauenchor im Harem.

Der Reiz und die Bedeutsamkeit einzelner Nummern vermögen ebenso wenig wie die hier und da verstreuten Feinheiten des Ausdrucks und der Instrumentation das musikalische Interesse die ganze Oper hindurch rege zu erhalten.

Das Ganze machte auf uns den Eindruck einer gediegenen, stellenweise höchst reizvollen, aber der Tiefe der Empfindungen meist entbehrenden Balletmusik, ein Eindruck, welcher durch das märchenhafte Süjet und das Interesse, welches bei dem Mangel einer ergreifenden Handlung und wirksam behandelter und gegensätzlicher Gestalten sich naturgemäss auf die äussere Ausstattung richtet, nur noch verstärkt wird. Und diese Ausstattung gehört zu dem Reizendsten, was in dieser Hinsicht das Königliche Opernhaus uns seit langer Zeit geboten hat; man kann sich z. B. nichts Poetischeres denken, als den Lichtertanz der „Bräute von Kaschmir". Ob indessen diese ebenso glänzende als geschmackvolle Inscenirung, und die um charakteristische Wiedergabe bemühte Darstellung der Hauptrollen durch die Damen Mallinger und Lammert, die Herren Niemann, Fricke und Oberhauser (von welchen die beiden letztgenannten mit besonderer Auszeichnung genannt zu werden verdienen) im Stande sein werden, die Oper trotz der Schwächen ihrer Musik dauernd auf dem Repertoir zu erhalten, müssen wir freilich bezweifeln. r.

„Sie sang von allem Süssen, was Menschenherz durchbebt,
Sie sang von allem Hohen, was Menschenherz erhebt —"

nämlich Frau **Joachim**, in dem Konzerte, welches sie im Verein mit Herrn **Heinrich Barth** am 12. März im Saale der Singakademie gab. In Wehmuth und in Lust musste Jeder zerfliessen, welcher ihrem Vortrag des herrlichen Chamisso-Schumann'schen Liedercyklus: „Frauenliebe und Leben" lauschen durfte und jeder „Spott" musste verstummen im Kreise der kritischen Schaar vor dem überwältigenden Eindruck, den ihr Gesang hinterliess.

Ihr Partner, Herr H. Barth, leistete in den Stücken, die seiner Individualität entsprachen, durchweg Hervorragendes. Er spielte das Allegro von Scarlatti, Charakterstück von Mendelssohn, die Variationen über das Thema aus dem Liebestrank von Henselt, so wie die beiden Stücke von Rubinstein mit wahrhaft blendender Virtuosität, mit Kraft und Ausdauer, die Staunen und Bewunderung erregten.

Ganz besonders dankbar sind wir dem Künstler für die Vorführung einiger weniger bekannten Fantasiestücke von Ernst Rudorff, op. 10. No. 1, 2 und 5. Das sind kleine poetische Meisterwerke, auf das kunstvollste gearbeitet, schwer zu spielen, aber wirksam und dankbar; das erste, brillant, mit feinen Passagenarabesken, die andern mehr innerlich, von tiefer Empfindung zeugend, in melodischer, harmonischer und rhythmischer Beziehung nicht minder interessant als das erste. Die Stücke verdienen die weiteste Verbreitung und seien angelegentlichst empfohlen.

Enttäuscht waren wir von den Gesangsduetten des böhmischen Komponisten **Dvorak**. Weder in Bezug auf den musikalischen Gehalt, noch auf die Arbeit entsprachen sie dem Ruf, der ihnen vorangegangen, und selbst in der ausgezeichneten Wiedergabe durch Frau Joachim und eine stimmbegabte Sopranistin, Fräulein Essolda Fritsch, blieben sie fast wirkungslos.

In Goldmark's Suite für Violine und Klavier, mit welcher Fräulein **Adele aus der Ohe** und Herr **Waldemar Meyer** ihr am 15. März in der Singakademie stattgehabtes Konzert eröffneten, steckt viel melodisches Element und eine tüchtige Arbeit. Nur drei Sätze wurden daraus gespielt. Der erste ist frisch und flott, ohne besonderes charakteristisches Gepräge, der zweite erscheint uns wie Bachisch in Bezug auf die Verzierungen und die Keuschheit der

Empfindung, der dritte ist ein ideales, breit ausgeführtes Tanzstück mit pikantem Rhythmus und etwas Wehmuth à la Chopin. Man erkennt hieraus, dass Styleinheit dem Werke nicht nachzurühmen ist, und dieser Mangel schädigte die Wirkung des in seinen einzelnen Theilen recht hübschen und ansprechenden Werkes. Die Ausführung durch die beiden Konzertgeber entsprach allen künstlerischen Anforderungen. Von Fräulein Adele aus der Ohe hörten wir darauf die A-moll-Etüde von Chopin, ein Rondo von Schubert-Tausig und die F-moll-Ballade von Chopin. Die junge Dame hat sich zu einer sehr tüchtigen Künstlerin entwickelt, die mit glänzender Technik Kraft und Ausdauer, aber auch Weichheit und Zartheit der Tongebung — Erfolge der Kullak'schen Schule, der sie ihre Ausbildung verdankt — verbindet. Ihre Auffassung bekundet Gefühl für das musikalisch Schöne, nur mit dem Vortrag der F-moll-Ballade von Chopin konnten wir uns nicht einverstanden erklären. Die junge Künstlerin möge bedenken, dass es zwischen forte und piano noch eine Anzahl Abstufungen giebt, die Berücksichtigung verdienen, soll anders der Vortrag nicht eintönig werden. Herrn Waldemar Meyer's Leistungen machten einen durchaus erfreulichen Eindruck. Er spielte den Violinpart der Suite und Spohr's Gesangsscene, welche wir hörten, mit schönem, grossen Tone und unfehlbarer Sicherheit.

Der Suite von Saint-Saëns für Klavier und Violoncell, mit welcher das 3. Abonnementskonzert der Herren Dr. **Bischoff** und Genossen eröffnet wurde, müssen wir vor der Goldmark's, über welche wir neulich berichteten, den Vorzug geben. Sie ist stylvoller, einheitlicher gehalten, als jene und zeigt eine glückliche Mischung von französischem Esprit mit deutscher Innigkeit und Gemüthlichkeit bis auf das Adagio, das uns zu pikant und gekünstelt erschien, um den Anforderungen zu entsprechen, welche wir an den Gefühlsinhalt eines solchen zu stellen berechtigt sind. Der letzte Satz ist sehr kunstvoll gearbeitet, ohne aber in Bezug auf die Frische der Erfindung und den musikalischen Fluss die drei ersten Sätze zu erreichen. Mit Ausnahme des Anfangs des Finale, welches der Viloncellist etwas unsicher spielte, wurde das Werk von den Herren Dr. Bischoff und Jacobowsky vortrefflich ausgeführt. Von Frl. Beate Wüerst, der so schnell beliebt gewordenen jungen und talentvollen Sängerin hörten wir zwei Lieder: „Den armen Peter" von Schumann, und „Willst Du dein Herz mir schenken" von Bach. Sie sang das zweite mit Anmuth und Empfindung, während der Anfang des ersten unter der Befangenheit der Sängerin litt, wodurch besonders die Darlegung des Gefühlsinhalts beeinträchtigt wurde. Darauf spielte Herr Gustav Holländer das zweite Violinkonzert von Max Bruch. Nur ein berufener Geiger, einer, der mit einem hohen Grade technischen Vermögens echtes musikalisches Gefühl verbindet, darf die Hand nach diesem etwas herben aber interessanten Werke ausstrecken. Herr H. ist ein solcher Berufener und es gelang ihm, die Schönheiten des geistvollen Werkes ins beste Licht zu setzen. Wir mussten, andrer Pflichten halber, nach dem Violinvortrag das Konzert verlassen, weshalb wir auch Beethoven's Sonate op. 111, welche Herr Dr. Bischoff spielte, nicht mehr anhören konnten. Wie uns aber mitgetheilt wird, soll der Vortrag nicht hinter dem der Sonaten op. 106 und 109, welche der Künstler in den früheren Konzerten mit so bedeutendem künstlerischen Erfolge zu Gehör gebracht, zurückgestanden haben.

Ausser Bülow und Rubinstein hat sich in dieser Saison kein Pianist von auswärts hier hören lassen, der sich in Bezug auf technische Vollkommenheit mit Herrn **Carl Heymann,** der an demselben Abend ein Konzert in der Singakademie gab, messen könnte. Der Vortrag der G-moll-Fantasie und Fuge von Bach — ursprünglich für Orgel — war eine Meisterleistung in Bezug auf Klarheit, feine Phrasirung und Tonschönheit. Vollendet nach jeder Richtung hin hätte diese Leistung genannt werden können, wenn das Fugenthema nicht gar zu zierlich, fast kokett gespielt worden wäre. Nur einmal sollte Herr H. diese Fuge von unserm Altmeister Haupt auf der Orgel hören, und er würde erkennen, wie das Thema vorgetragen werden muss. Nach diesem Stücke machte Chopin's Trauermarsch den Eindruck, als wenn uns nach gesundem kräftigen Brote, Marzipan dargeboten würde, und je süsser und einschmeichelnder der Mittelsatz gespielt wurde, um so fühlbarer machte sich der ästhetische Missgriff. So recht in den Geist Beethoven's ist Herr H. noch nicht eingedrungen. Dies zeigte der Vortrag der Sonate op. 53. So willkührliche Temponahme verträgt Beethoven nicht, und der Styl, in dem seine Werke gespielt werden müssen, weicht doch wesentlich von dem der Romantiker: Schumann, Chopin, Mendelssohn ab. Nach dieser Richtung hin hat der talentvolle Künstler noch an seiner Vervollkommnung zu arbeiten. Der Satz eines Klavierkonzerts eigener Komposition, den wir von ihm noch hörten, ist ein wildes, phantastisches, überschäumendes Stück, verräth aber hervorragendes Kompositionstalent. Fräulein Schmidtlein sang in dem Konzert eine Arie aus Theodora von Händel und einige Lieder sehr beifallswürdig.

Frau **Zagury**, königlich portugiesische Kammersängerin, die am Abend darauf in der Singakademie konzertirte, besitzt eine grosse Kehlfertigkeit und versteht wirkungsvoll vorzutragen, doch ist die Stimme nicht mehr ganz frisch und entehrt namentlich in der tieferen Lage des Schmelzes. Der Pianist Herr Hermann Zoch hat noch gründliche Studien zu machen, bevor er es wird wagen dürfen, mit seinen Leistungen vor ein Residenz-Publikum zu treten.

Im zweiten Abonnements-Konzert der **Berliner Sinfonie-Kapelle** gelangte, auf das sorgfältigste vorbereitet, Mendelssohn's Loreley-Finale, Musik zu Pretiosa und Beethoven's Violin-Konzert, zur Aufführung.

Mendelssohn's Werk ist seit langer Zeit hier nicht gehört worden, und sind wir für die Vorführung desselben dem Herrn Kapellmeister Franz Mannstädt zu aufrichtigem Dank verpflichtet, obgleich wir nicht läugnen wollen, dass uns manches darin heut blass und konventionell erscheint, auch die Einförmigkeit des Rhythmus, besonders in der Begleitung, ermüdend wirkt.

Emil Breslaur.

Gerade ein halbes Jahrhundert ist verflossen, seit Mendelssohn durch die Aufführung der Mathhäus-Passion den damals so gut wie verschollenen, selbst von den ernstesten Musikern als „unmöglich“ angesehenen Bach der musikalischen Welt wiederschenkte.

Die Nachfolgen Mendelssohn's bilden sich ein, in seine Fusstapfen zu treten, wenn sie sich an Bach und Händel, welcher letztere ihm ebenfalls seine Auferstehung nach langer Vergessenheit verdankt, mit ängstlicher Beharrlichkeit anklammern, während sie vielmehr aus seinem Beispiel lernen sollten, nun auch ihrerseits über das einmal Eingebürgerte, gewohnheitsmässig gewordene hinauszugreifen und aus den reichen Schätzen der Vergangenheit neues Gold zu Tage zu fördern. Eine erfreuliche Ausnahme unter ihnen bildet Kotzolt, dessen doppeltes Verdienst um die Pflege des A-capella-Gesanges und um die Ausgrabung vergessener Meister in unserer mattherzigen Zeit nicht genug anzuerkennen ist. Auf ihn endlich passt das Lob, welches Rob. Schumann seinem Leipziger Kollegen Ferdinand David spendet (gesammelte Schriften II, S. 236). „Es ist gewiss einer freundlichen Anerkennung werth, wie David das Publikum jeden Winter mit etwas Neuem erfreut; es zeugt dies immer von einer Aufmerksamkeit, wie sie, die einmal in ihrem Amte feststehen, nicht überall besitzen“ — und in diesem Sinne musste sich das am 17. März veranstaltete Konzert des **Kotzolt'schen Vereines**, mit welchem derselbe zugleich sein dreissigjähriges Bestehen feierte, zu einem wahren Festkonzert gestalten.

Aus der reichen Fülle des Programmes können wir nur Einiges hervorheben: Der 67. Psalm von Kotzolt liess den verehrungswürdigen Dirigenten als einen nicht minder bedeutenden Tonsetzer und Tondichter erkennen, und brachte namentlich durch die Fuge „Die Völker freuen sich“ und das liebliche Sopransolo „Das Land giebt sein Gewächs“, eine ausserordentliche Wirkung hervor. Demnächst zeichnete sich die achtstimmige Komposition der Sallet'schen „Elfenwirthschaft“ von Edwin Schultz durch unverkennbares Talent für tonmalerische Erfindung und gereifte Gestaltungskraft vortheilhaft aus. Den Sologesang vertrat Frau Marie Wolff, welche durch sympathische Stimme und edlen Vortrag eine etwas monotone Händel'sche Arie geniessbar zu machen verstand, und Fräulein Anna Triebel, deren nicht unbedeutende vokale Mittel bei fortgesetztem Studium Vortreffliches erwarten lassen. Ein erfreuliches instrumentales Intermezzo danken wir Herrn Kammermusikus Fr. Struss, der mit einer Elegie und einem Agitato seiner Komposition nicht nur seinen Ruf als Virtuose in des Wortes bester Bedeutung bewährte, sondern auch als glücklichen Erfinder und den zukünftigen Bereicherer der Geigen-Literatur erkennen liess. Mit besonderem Danke sei schliesslich der Nummern gedacht, in welchen Kotzolt, seiner Tendenz getreu, auch diesmal die Meister einer vergessenen Zeit zu Ehren gebracht hat: Der Sprüchwörter von Andrée, die dem Chor reiche Gelegenheit boten, seine glänzende Virtuosität zu zeigen, und dem, von der ganzen Naivetät und Liebenswürdigkeit der Reformationszeit durchwehten „Gutzgauch“ (Kukuk) Lemlin's aus dem Jahre 1540.

Das Pariser Konservatorium stellt seinen angehenden dramatischen Sängern eine Bühne nebst vollständigem Zubehör als Versuchsstation zur Verfügung. Meines Wissens ist Aehnliches noch von keiner unserer zahlreichen Berliner Musikschulen unternommen worden, und deshalb darf die, am Freitag den 14. März vom **Stern'schen Konservatorium** der Musik auf der Bühne des Uraniasaales veranstaltete Produktion der Zöglinge seiner Opernschule als ein bedeutungsvolles Ereigniss in dem Kunstleden unserer Stadt bezeichnet werden.

Die Vorsteherin der Solo-Gesangklasse des Institutes, Fräulein Jenny Meyer, hat die Ausbildung der Stimmen mit eben so vielem Geschick als Eifer geleitet, und bezüglich der äusseren Wirkung derselben ist das Mögliche errreicht worden. Für meinen Geschmack war sogar des Effektvollen etwas zu viel, weil in den meisten Fällen die Deutlichkeit der Textesaussprache sowie die Innigkeit und Sinnigkeit des Vortrags über dem Streben nach vokalem Glanze vernachlässigt erschienen.

Versuchen wir nun die einzelnen Vorträge in Kürze zu charakterisiren, so müssen wir unter allen Nummern die Titus-Arie hervorheben, durch deren Wiedergabe sich Fräulein Aline Friede als eine äusserlich fertige, im Uebrigen nach allen Seiten erfreulich begabte Konzertsängerin erwies.

Fräulein Agnes Laporte wirkte in der Schmuck-Arie aus Gounod's „Faust“ durch ihren Gesang nicht weniger sympathisch, als durch liebenswürdiges gewandtes Spiel.

Fräulein Anna Weckwarth gebietet über eine wohlklinge und ausgiebige Altstimme, welche jedoch, wie sich aus dem Vortrag der Gluck'schen Orpheus-Arie erkennen liess, einer ferneren Kultur bedarf, um sich mit Erfolg an die Oeffentlichkeit zu wagen. Auch Fräulein Helene Priem und Fräulein Agnes Bonn, die Vertreterinnen der Agathe und des Annchen in den Freischütz-Scenen haben noch manchen Tag zu arbeiten, bis die erstere ihre Neigung zum Detoniren und die Steifheit ihres Spieles überwunden, die letztere die nöthige Stätigkeit der Stimme und Sauberkeit der Koloratur erworben haben wird. Schliesslich seien noch die beiden Ensemble-Scenen aus Flotow's „Martha“ und Nicolai's „Lustigen Weibern“ erwähnt, bei denen man stellenweise die Schule völlig vergessen und sich etwa in einem Stadttheater von mittlerer Leistungsfähigkeit glauben konnte. Dass in der Marthascene der aus den Mitgliedern der Ensemble-Gesangklasse des Musikdirektor Hermann gebildete Chor den meisten professionellen Opernchören überlegen war, wird einen in unseren Theaterverhältnissen Erfahrenen kaum überraschen; dass aber auch die bei diesen Nummern betheiligten Solisten, Frau Jenny Holder-Egger, Fräulein Therese Gläser, Fräulein Johanna Richter und Herr Georg Sieglitz durch Korrektheit und Belebung des Vortrages, wie auch durch den Fluss der scenischen Darstellung manche routinirte Bühnensänger hinter sich zurücklassen würden, wie dies der Fall war, hatte wohl Niemand von den zahlreichen Zuhörern

erwartet, und es gereicht diese Thatsache sowohl den betreffenden Kunstnovizen wie auch ihren Lehrern, zu denen ausser den Obengenannten noch die Herren J. Gräfen (Rollenstudium), Kahle (Deklamationen) und Ebel (Mimik) zählen, zu nicht geringer Ehre.

W. Langhans

Von hier und ausserhalb.

Berlin. In der Generalversammlung des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen, welche am 25. März im Bürgersaale des Rathhauses stattfand, wurden die Statuten des Vereins — ausschliesslich derer der Krankenkasse, die wegen der vorgerückten Zeit nicht mehr berathen werden konnten — festgestellt, worauf man zur Wahl des Vorstandes schritt, Derselbe besteht aus zweien Vorsitzenden, Herren Prof. Julius Alsleben, und Prof. Emil Breslaur, dreien Schriftführern, Herren Dr. A. Kalischer, Dr. Hans Bischoff und Xaver Scharwenka und zweien Ordnern, Herren Aloys Hennes und Dobritsch. Die Wahl des Ehrenvorsitzenden, des Herrn Prof. Dr. Th. Kullak, wurde mit dem Zusatze: „auf Lebenszeit“ bestätigt. Der Rendant und der Rechtsbeistand, sowie die bereits in Aussicht genommenen Mitglieder des Kuratoriums, sollen in der nächsten Sitzung am 9. April gewählt werden. Nach Feststellung der Statuten der Krankenkasse wird das Gesammtstatut gedruckt und versendet. Die Mitgliederzahl des Vereins ist auf 180 gestiegen.

— Herr Dr. H. Kretzschmar, Universitätsmusikdirektor in Rostock und Herr Domorganist G. Hepworth in Schwerin sind zu grossherz. Musikdirektoren ernannt worden.

— Dem Komponisten Johannes Brahms ist von der philosophischen Fakultät der Universität Breslau die Würde eines „Doctor philosophiae“ honoris causa verliehen worden. In dem betreffenden Diplom wird Johannes Brahms als „artis musicae severioris in Germania nunc princeps“ bezeichnet.

— Der medizinisch-pädagogische Verein hat in der fortgesetzten Berathung der Thesen zur schulfreien Zeit Thesis 4 in folgender Fassung angenomm: „Musikalischer Privatunterricht darf nicht vorzeitig ohne Berücksichtigung des Alters und der körperlichen Entwickelung begonnen werden.“

— Der hiesige Wagnerverein brachte zu seinem Stiftungsfeste den ersten Akt des Siegfried zur Aufführung. Die Begleitung für zwei Klaviere von O. Eichberg in musterhafter Weise bearbeitet und von ihm und seinem Bruder Richard ausgeführt, erwies sich als sehr wirksam.

— Die Konzertsängerin Frl. Minna Sciubro hat in Dresden, Mühlhausen, Sorau und anderen Städten mit grossem Erfolge konzertirt. Besonders sehr günstige Aufnahme fanden die von ihr gesungenen Lieder ihres Lehrers Otto Leismann und Rubinstein's Scene und Arie: E dunque vèr.

— Ich habe mit dem Spengler'schen Handhalter fernere Versuche angestellt, um die Brauchbarkeit desselben zu prüfen, und habe mich überzeugt, dass derselbe für grosse und kleine Schüler mit schlechter Handstellung ein vortreffliches Mittel zur Erzielung einer schulgerechten Haltung der Hand bietet. Besonders für die Uebungen mit stillstehender Hand wird er mit grossem Nutzen verwendet werden können.

— Ueber ein bisher unbekanntes Werk Johann Sebastian Bach's geht der „Magdeburger Ztg.“ von dem Besitzer desselben folgende Mittheilung zu: „Ich bin im Besitze eines von Joh. Seb. Bach eigenhändig geschriebenen, neun Bogen haltenden Werkes, welches folgenden Titel führt:

Klavierübung
bestehend in
Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden,
Gigven, Menuetten und andern Galanterien;
Dennen Liebhaber zur Gemüths-Ergözung verfertigt
von
Johann Sebastian Bach
Hochfürstl. Anhlt. Cöthnischen wirklichen Kapell-
und Directore Chori Musici Lipsiensis
Partita I.
In Verlegung des Autoris
1726.“

Auf der Rückseite des Titelblattes befindet sich folgende Widmung:

„Dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn
Herrn Emanuel Ludewig,
Erb-Printzen zu Anhalt, Hertzogen zu Sachssen,
Engern und Westphalen, Grafen zu Ascanien,
Herrn zu Bernburg, Zerbst etc. etc.
Widmete diese geringe Musikalische Erst-
linge aus unterthänigster Devotion
Johann Sebastian Bach.“

und auf dem zweiten Blatte stehen die Verse:

„Durchlauchtigst
Zarter Prinz
den zwar die Windeln decken
Doch Dein Fürsten Blick mehr als erwachsen zeigt,
Verzeihe, wenn ich Dich im Schlaffe sollte wecken
Indem mein spielend Blatt vor Dir sich nieder beugt.
Es ist die erste Frucht, die meine Saiten bringen;
Du bist der erste Printz den Deine Fürstin Küst
Dir soll Sie auch zuerst zu Deinen Ehren singen,
Weil Du, wie dieses Blatt, der Welt ein Erstling bist.
Die Weisen dieser Zeit erschrecken uns und sagen:
Wir kämen auf die Welt, mit wünzeln und Geschrey
Gleichsam als wollten wir zum vorauss schon be Klagen,
Dass dieses Kurtze Ziel betrübt und Kläglich sey.
Doch dieses Kehr ich um, und sage, das Gethöne,
Das Deine Kindheit macht, ist lieblich Klar und rein.
Drum wird Dein Lebens Lauff vergnügt, beglückt und schöne,
Und eine Harmonie von eitel Freude seyn.
So Hoffnungs-Voller Prinz will ich Dir ferner spielen
Wenn Dein Ergözungen noch mehr als tausendfach.
Nur fleh ich, allezeit, wie jetzt, den Trieb zu fühlen
Ich sey
Durchlauchter Prinz,
Dein
tieffster Diener
Bach.“

Diese „musikalische Erstlinge“ haben als solche schon, hauptsächlich aber deshalb, weil sie von dem unsterblichen Tonmeister eigenhändig geschrieben sind, einen bedeutenden historischen Werth.“

Der Besitzer ist, wie er der „M. Z.“ ferner mit-

theilt, gern bereit, das interessante Manuskript Forschern auf dem Gebiete der Musikgeschichte leihweise, event. auch käuflich zu überlassen.

Charlottenburg. Ihre Majestät die Kaiserin Augusta liess vor einigen Tagen Herrn Musikdirektor Otto Lessmann ein prachtvolles Schreibzeug (auf demselben befindet sich die Büste des Kaisers in grosser Uniform mit sämmtlichen Orden, aus Bronze modellirt) als Zeichen der Anerkennung für die Resultate des musikalischen Unterrichts an der Augusta-Stiftung überreichen.

Kassel. Das Spengler'sche Musikinstitut veranstaltete am 18. März ein Konzert zum Zweck einer Stiftung von Stipendien für talentvolle Schüler, in dem u. a. Bach's Tripelkonzert, ein Konzert-Duo von Moscheles und Mendelssohn für 2 Klaviere, Wagner's Tannhäuserouvertüre für 2 Klaviere zu 8 Händen und die Scene unter dem Fliederbaum aus Wagner's Meistersängern für Klavier, Violine und Harmonium bearbeitet von Ritter zur Aufführung gelangten.

Magdeburg. Das zweite „Konzert des hiesigen Konservatoriums" fand am 12. März unter Mitwirkung der Frau Marie Klauwell, Konzertsängerin aus Leipzig, des Herrn Xaver Scharwenka und des Direktors der Anstalt, Herrn Hofkapellmeister Bott statt. (Warum Konzert des Konservatoriums? Weil der Direktor mitwirkte? Denkt derselbe l'état c'est moi, das Konservatorium bin ich! E. B.)

Wiesbaden. Der Pianist Ratzenberger ist gestorben.

Bücher und Musikalien.

C. F. Pohl: Joseph Haydn. Erster Band. Erste Abtheilung. Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Das Erscheinen ausführlicher Biographien unserer Geistesheroen ist in unsern Tagen als eine Nothwendigkeit anerkannt und wird von allen denen mit freudiger Theilnahme begrüsst, welche über dem Kunstwerke den Künstler selbst nicht vergessen. Bezüglich der Art und Weise, wie in solchen Fällen der Biograph seine Aufgabe zu lösen hat, gehen freilich die Meinungen weit auseinander; der eine Leser wünscht ein strenges Festhalten des Themas und verschmäht alle Excurse des Autors, welche die Aufmerksamkeit von der Person des Helden ablenken könnten; der andere möchte einer ausführlichen Schilderung der, die Hauptfigur umgebenden Zeit- und Lokal-Verhältnisse nicht entbehren, weil nach seiner Meinung gerade sie es sind, welche die rechte Theilnahme für den Betreffenden wecken und sein Charakterbild in das richtige Licht stellen. Die Einen fordern, dass der Biograph sein Material in möglichster Vollständigkeit, beglaubigtes wie unbeglaubigtes, dem Publikum vorlege, damit dieses sich ein eigenes Urtheil über den Werth der verschiedenen Angaben bilden könne; den Andern passt es schlecht, die mühselige Arbeit des sammelnden Autors in eigner Person gleichsam von Neuem absolviren zu müssen: sie wären weit zufriedener, das Resultat derselben fertig vorgelegt zu erhalten.

Nach dem jüngst erschienenen ersten Bande der Haydn - Biographie zu urtheilen, ist Pohl der geeignete Mann gewesen, diesen verschiedenartigen Ansprüchen bestmöglichst gerecht zu werden. Personen und Verhältnisse, die mit der Erinnerung an unsern Künstler im Zusammenhange stehen, werden ausführlich, aber ohne Weitschweifigkeit geschildert, vom Jahre 1683 an, wo sein Urgrossvater, Kaspar Haydn, dem Blutbade entrann, welches der Grossvezier Kara Mustapha auf seinem Zuge nach Wien in dem Donaustädtchen Hainburg anrichtete, bis zu Haydn's definitiver Anstellung als Kapellmeister beim Fürsten Nicolaus Esterhazy, nachdem diese Stelle durch Werner's Tod 1762 frei geworden war. Dazwischen entwirft uns Pohl ein anziehendes Bild des lebensfrohen und sangeslustigen Wien, mit seinem damals unvergleichlichen Reichthum musikalischer Mittel, seiner kunstsinnigen Aristokratie, seiner Theater-, Kirchen-, Haus- und Strassen - Musik (künstlerisch organisirte Ständchen, Nachtmusiken etc.), ein Bild, durchaus geeignet, auf seinem Grunde die Entwickelung Haydn's als Musiker wie als Mensch in allen ihren Stadien erkennen zu lassen.

In der sicheren Erwartung, dass die Fortsetzung des Werkes dem bisher Erschienenen an Bedeutung nicht nachstehen werde, sei dem Verfasser schon jetzt der Dank für seine verdienstvolle Arbeit ausgesprochen; auch der Verlagshandlung für die, ihres Namens würdige Ausstattung derselben, wobei ich höchstens fragen möchte, warum man sich nicht der, für die zahlreichen deutsch-lesenden Ausländer geläufigeren Antiqua-Schrift bedient hat? Nicht nur „so weit die deutsche Zunge klingt", sondern für die gesammte musikalische Welt ist seit dem Erscheinen der Arbeiten Jahn's über Mozart, und Thayer's über Beethoven eine ebenbürtige Haydn - Biographie Bedürfniss geworden. Bildet doch Haydn, wie Pohl in seiner Vorrede richtig bemerkt, das verbindende Glied unserer grossen Heroen des vorigen Jahrhunderts. Er trat als Jüngling in die Aussenwelt, als eben Bach sein thatenreiches Leben beschlossen hatte; er erlebte in nächster Nähe die ersten Reform - Triumphe Gluck's und dessen Hinscheiden nach ruhmvoller Siegesbahn; der ganze Lebenslauf Mozarts, mit dem er ein so unvergessliches Freundschaftsbündniss geschlossen hatte, zog an ihm vorüber wie ein Wundertraum; und selbst die Erscheinung einer gluthverheissenden Feuerleuchte war ihm in Beethoven, dem er in mancher Beziehung ein Vorläufer wurde, noch beschieden. Als zeitgemässe Vermittelung dieser Gegensätze waren Schöpfungen, welche die erregten Geister durch wohlthuende Klarheit und Helle wieder dem harmloseren Geniessen und Empfinden zuführten, wie geschaffen. Lenkt doch auch der Wanderer nach den mächtigen Eindrücken gigantischer Felsen und schauerlicher Klüfte gerne wieder seine Schritte der friedlich ausgebreiteten Flur entgegen. Haydn sang, und sein Gesang verbreitete Freude und Lust

am Dasein. Nichts vermag wohl bezeichnender den Eindruck seiner Schöpfungen zu schildern, als jenes Bekenntniss eines Kritikers, dass er sich beim Anhören eines Haydn'schen Musikstückes immer angeregt fühle, etwas Gutes zu thun.

W. Langhans.

Meinungs-Austausch.

San Francisco, den 19. Februar.

Geehrter Herr Professor!

Soeben habe ich den Aufsatz: „Die ersten Klavierstunden nach dem Princip der Anschauung", von Adolph Schönheyde in Jahrgang II. No. 2 des Klavierlehrer durchgelesen und mir auch Ihre Empfehlung, demselben gehörige Aufmerksamkeit zu schenken, zu Herzen genommen. — Der angeregte Gegenstand ist unverkennbar von grösster Wichtigkeit, und wenn Sie mit gewohnter Liberalität und Güte dem Meinungsaustausch die Spalten Ihres Blattes öffnen wollen, um abweichenden oder entgegenstehenden Ansichten über die wesentlichen Punkte des besagten Objectes Ausdruck zu gestatten, so möchte eine derartige Kontroverse zu den fruchtbringendsten Resultaten für die Klavierlehrerwelt führen. — Ich hätte nun wohl von Rechtswegen erst die Beendigung des Artikels abwarten sollen, aber mir fehlt die Geduld dazu, und dann dauert es auch in meinem Falle immer so unendlich lange Zeit, ehe Wort und Antwort an Ort und Stelle gelangt sind.

Der Herr Verfasser unseres Aufsatzes geht von dem sehr richtigen und wichtigen Grundsatze aus, den Unterricht, und ganz besonders den Elementar-Unterricht anschaulich zu machen, und ihn dadurch von dem so hassenswerthen abstracten Leichengegeruche zu befreien.

Nur muss bei diesem sehr löblichen Vorsatze das Interessante und Leicht-Fassliche nicht aus den Augen gelassen werden. — „Mache den Unterricht interessant," — betonte der alte Diesterweg, „alles Andere folgt von selber." Denn interessant wird der Unterricht allen Schülern nur dann, wenn sie das Dargegebotene leicht aufzufassen vermögen. — Nun wird mir aber bange, dass bei der von Herrn A. Schönheyde empfohlenen Methode in Bezug auf die Veranschaulichung des Notensystems es nicht nur den Schülern, sondern selbst den Lehrern ebenso ergehen könnte, wie jenem armen Jungen, der beim Anhören der philosophischen Spitzfindigkeiten des Mephistopheles verzweifelt ausruft: „Mir wird von alledem so dumm, als ging mir ein Mühlrad im Kopf herum." — Ja, lieber Herr Schönheyde, nehmen Sie mir's nicht übel, aber wenn es sich um Angelegenheiten allgemeinen Interesses handelt, so muss die Höflichkeit der Deutlichkeit den Vorrang zugestehen. Und ich kann nicht leugnen, dass mir beim Durchlesen Ihres Aufsatzes, und bei den Ausdrücken „Kleinfingerlinie, Hochlinie, Gold- oder Ringfingerlinie, Mittelfingerlinie etc. ganz Mittel-alter-finger-linerig oder blümerig zu Muthe geworden ist. — Ich glaube am Ende, dass manch' armer Teufel, der sich beim Klavierunterricht abquält, wenn er von den sieben primären Linien des Notensystems liest, der Gedanke beikommen möchte, dass er erst noch Geologie studiren solle. — *)

Das Notensystem hat eben sehr wenig Analoges mit der Klaviatur, das zur Veranschaulichung im Sinne des Herrn Schönheyde mit Nutzen zu verwenden wäre. — Ja, wenn wir die Noten nur auf Linien schreiben, wenn wir für die sieben Buchstaben a, b (besser als h) c, d, e, f, g, sieben Linien hätten, dann möchte sich's sehr wohl machen lassen. Da wir nun aber einmal die Noten auch zwischen die Linien stellen, und da sich also No. 1 nicht hinter der siebenten, oder auf der achten Linie, sondern schon zwischen der 4. und 5. Linie wiederholt, so dürfte die von H. Schönheyde mühsam hervorgesuchte Analogie zwischen Eins und Fünfzehn von sehr geringem Nutzen sein. — Dass aber Herr Sch. nach einer anderen, als der bisher zu meist angewandten, wahrhaft hals- und kopfbrecherischen Methode des Notenlernens mit so und soviel Strichen durch den Hals und durch den Kopf, sucht, das ist es, was als Anregung zum Auffinden des Bessern höchst anerkennenswerth ist. — Ich kann mir kaum vorstellen, dass denkende Klavierlehrer bei dieser Hals- und Kopfarbeit im Notenlernen stehen geblieben sind. Vielleicht haben's viele Andere auch so gemacht wie ich, sie haben sich stillschweigend einen anderen Weg gesucht, und habens dann ruhig für sich behalten. —

Da nun aber einmal die Sache durch den „Klavier-Lehrer" vor die Offentlichkeit gebracht ist, so möge es mir erlaubt sein, die Art und Weise, wie ich den Schülern die Notenkenntniss beibringe, hier mitzutheilen:

Herr Schönheyde bemerkt sehr richtig, dass es von Bedeutung sei, dem Schüler das ganze Notensystem, wie es die Tasten des Klaviers von der untersten bis zur obersten repräsentirt, fasslich vorzuführen. Ich beobachte dabei folgendes Verfahren: Zunächst erkläre ich dem Schüler, dass die unterste von den 5 Hauptlinien des Notensystems die erste sei. Auf diese Linie zeichne ich sodann einen deutlichen Punkt und sage und **zeige** dem Schüler, dass dieser Punkt oder Notenkopf die Taste e im Violinschlüssel bedeute, ohne jedoch des letzteren vorläufig zu erwähnen. Ich zeige also einfach das entsprechende e. — Welches ist nun die Taste durch die Note auf der zweiten Linie bezeichnet? Gewöhnlich zeigt der kleine Aspirant die Taste f. Dann erkläre ich: Um alle die vielen Tasten zu bezeichnen, dazu brauchen wir hier auf dem Papier jedes Bischen Raum; darum werden auch Noten zwischen die Linien geschrieben. Die wollen wir aber vorläufig weglassen. Um also die rechte Taste für die Note auf der folgenden Linie zu finden, muss ich immer eine Taste auslassen. Natürlich ist hier nur von weissen Tasten die Rede, denn die schwarzen haben gar keinen besonderen Namen. — Nach dieser Erklärung wird jeder Schüler mit Leichtigkeit die Tasten für die Noten auf den fünf Hauptlinien auffinden. Wie nun weiter? Die Linien reichen nicht aus zur weitern Bezeichnung der übrigen Tasten. Wollte man aber mehr als 5 lange Linien ziehen, so würden sie sehr schwer schnell zu zählen sein. Um weiter hinauf zu steigen, gebrauchen wir deshalb kleine oder Hilfslinien und nun geht's ebenso fort auf der ersten, zweiten, dritten Hilfslinie, wie vorhin auf den Hauptlinien bis zum Ende der Klaviatur. Um aber zu viele Hilfslinien zu vermeiden, wird der Gebrauch der Bezeichnung 8va erklärt. — Dann geht's zurück zur ersten Hauptlinie und von dort auf die erste, zweite, dritte etc. Hilfslinie nach unten. Es wird dem Schüler sofort klar, dass wir zur Bezeichnung sämmtlicher übrigen Tasten nach unten eine grosse, schwer zu übersehende Menge von Hilfslinien gebrauchen würden. Nun

---

*) Sehr pikant gesagt, mein verehrter Herr Steinle, aber jede neue Methode verlangt, dass man sich in dieselbe hineinlebe, das verursacht allerdings einige Mühe, dieselbe ist aber in vorliegendem Falle nicht so gross, als Sie jetzt meinen, da Sie nur den Anfang des Aufsatzes kennen. Ich habe denselben mit den jungen Herren meiner Methodik-Klasse an der „Neuen Akademie der Tonkunst" genau durchgenommen und erläutert und ihnen in verhältnissmässig kurzer Zeit das Verständniss desselben vermittelt.

E. B.

kommt die Eintheilung der Tastatur in zwei Abtheilungen und die dem entsprechende Eintheilung der Noten in Diskant- und Bassnoten, unterschieden durch die bekannten Schlüssel. Die Tasten, welche durch die Noten auf der ersten Linie unter dem Violin- und unter dem Bassschlüssel bezeichnet werden, sind am besten durch ein äusseres Merkmal anschaulich zu machen. Und nun muss der Schüler die Tasten für die Noten beider Arten auf den Haupt- und Hilfslinien in der vorhin angegebenen Weise selbst aufsuchen, was stets mit Leichtigkeit geschieht.

Sitzt das aber erst fest, dann bietet das Erlernen der Noten zwischen den Linien, oder über und unter den Hilfslinien gar keine Schwierigkeiten mehr.

Ich mache mich anheischig, jedem siebenjährigen Kinde von nur ganz gewöhnlicher Intelligenz, bei wöchentlich zweistündigem Unterricht, nach der angegebenen Methode die klare und sichere Kenntniss der Noten des ganzen Systems in Zeit von einem Monat beizubringen.

Ich hoffe, lieber Herr Breslaur, dass Sie diese Korrespondenz, trotzdem sie vor der Vollendung des werthvollen Aufsatzes des Herrn Adolf Schönheyde geschrieben ist, der Oeffentlichkeit übergeben werden, und dass dieselbe Veranlassung zu einem lebendigen und segenbringenden Meinungsaustausch über den wichtigen Gegenstand werden möge.

Steinle.

Anzeigen.

☞ Wir machen unsere Leser auf den der heutigen Nummer beigelegten Prospekt zu **Gressler's Archiv** für **Unterrichtsmusik** hiermit besonders aufmerksam. D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 8. Berlin, 15. April 1879. II. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Einiges aus der Anatomie des Armes und der Hand mit Bezugnahme auf das Klavierspiel.

Von **Gustav Stoewe.**

(Fortsetzung.)

b) Das Ellbogengelenk. Im Ellbogen sind zwei Gelenke vereinigt, von denen das eine die Beugung der beiden langen Stücke des Armes gegen einander, das andere die Drehung der Hand nach aussen und innen vermittelt.

Das Ellbogengelenk besteht eigentlich aus drei Gelenken, die durch eine gemeinschaftliche Kapsel zu einem Gelenk vereinigt werden. Die beiden Knochen des Unterarms sind nicht ein einfaches Zwischenglied zur Verbindung der Hand mit dem Oberarm, sondern der eine, die Ulna, ist fester mit letzterem verbunden, während der andere, der Radius, allein die Hand trägt und sich mit ihr gegen die Ulna bewegen kann. Die Ulna bildet mit einer Gelenkrolle des Oberarms das erste Gelenk, ein Winkelgelenk, in welchem nur die Beugung und Streckung des Unterarms möglich ist. Unter Streckung versteht man diejenige Bewegung, welche einen im Ellbogengelenk entstandenen Winkel vergrössert. Bei der äussersten Streckung bilden Ober- und Unterarm eine gerade Linie. — Der Radius ist mit der Ulna durch das zweite Gelenk, ein Drehgelenk, verbunden, in welchem er und mit ihm die Hand sich um die feststehende Ulna drehen kann und dadurch (wenn der Unterarm gebeugt ist) den Handrücken bald nach unten, bald nach oben richtet. Die Stellung, bei welcher der Handrücken nach oben gerichtet ist, heisst Pronation, ist derselbe nach unten gerichtet, so befindet sich die Hand in der Supination. Der Wechsel zwischen Pronation und Supination wird durch eine Unterarm-Drehung resp. nach innen und aussen hervorgebracht. Die Pronation und Supination geht ebenso vor sich und kann ebenso frei ausgeführt werden, mag der Arm gebeugt oder gestreckt sein. Der Radius ist aber auch noch direkt mit dem Oberarm durch ein drittes Gelenk verbunden, welches an den Bewegungen beider bisher beschriebenen Gelenke Theil zu nehmen hat, da er nicht nur den Bewegungen der Ulna gegen den Oberarm folgt, sondern auch, bei seiner Drehung um die Ulna selbst, seine Stellung zum Oberarm mit ändert. Dies dritte Gelenk ist ein lockeres Kugelgelenk.

Beim Klavierspiel findet eine Beugung des Unterarms fast immer statt; eine wirkliche Streckung kommt vielleicht nur bei weitem Uebersetzen des einen Armes über den anderen vor, namentlich, wenn dasselbe noch mit einer Handspannung verbunden ist. (Beethoven, D moll Sonate, 2. Satz.) Die verschiedenen Beugungswinkel im Ellbogengelenk treten bei den verschiedenen Stellungen des Handgelenks in Bezug auf Höhe und Tiefe ein, eine Veränderung der Beugungswinkel bei auf- und absteigendem Handgelenk während des Spiels und beim Anschlag aus dem Ellbogenbeugegelenk. — Die Drehung des Unterarms nach innen (Pronation) ist nöthig um den Handrücken in sogenannter „regelrechter“ Stellung in einer wagerechten Ebene zu halten. Sie ist bei ruhig herabhängendem

Oberarm für den Anfänger die schwerste aller mit Arm oder Hand einzunehmenden Stellungen.

Die musikalische Bewegungslehre hat sich mit dieser Stellung besonders eingehend zu beschäftigen, auch durch Heranziehung von weiteren anatomischen Eröterungen. — Diejenige Stellung, welche durch eine geringe Drehung des Unterarms nach aussen eingenommen wird, wobei also der Knöchel des zweiten Fingers höher als die übrigen steht, ist im Gegensatz zu der vorigen eine der bequemsten Stellungen. Es wird Aufgabe der Bewegungslehre sein, ein öfteres, wenn auch nur momentanes Eintreten in diese Stellung beim Spielen möglich zu machen: um den durch die Drehung nach innen ermüdeten Muskeln Ruhe und Erholung zu verschaffen. (Ausruhe - Bewegung.) Die wechselnde Unterarmdrehung nach innen und aussen kann u. A. stattfinden beim Triller mit dem ersten und dritten oder vierten Finger, ferner bei tremolirten Akkorden. (Anschlag aus dem Ellbogen-Drehgelenk.)

c. Das Handgelenk. Es besteht aus zwei verschiedenen Gelenken. Das erste befindet sich zwischen dem Radius und der ersten Reihe der Handwurzelknochen, das zweite liegt zwischen den beiden Knochenreihen der Handwurzel selbst. Eine auch nur annähernd genaue Beschreibung dieser beiden Gelenke und der Bewegungen, welche in jedem einzelnen stattfinden, würde hier zu weit führen. Das Handgelenk ist das komplizirteste Gelenk am ganzen Körper. (Henle widmet in seiner Lehre von den Gelenken allein der Beschreibung desselben 30 Seiten!) Es können an dieser Stelle die beiden Handgelenke nur als ein Gelenk angenommen werden, welches demzufolge als ein doppeltes Winkelgelenk anzusehen ist, derartig, dass die Winkelbewegungen in zwei sich rechtwinklig kreuzenden Ebenen stattfinden. — Denken wir uns die Mittelhand mit nach oben gerichtetem Handrücken (Pronation) soweit wie möglich gegen die obere Seite des Unterarms gebogen, so heisst die Bewegung, welche die Hand aus dieser Stellung nach unten macht: Beugung, die Rückkehr in die vorige Stellung: Streckung. Die Spitze des sich verändernden Winkels liegt hierbei in der unteren Seite des Handgelenks. — Für das Klavierspiel macht es sich nöthig, noch eine Mittelstellung innerhalb der ganzen Bewegung nach oben oder unten festzusetzen. Es ist dies diejenige Stellung, bei der sich der Handrücken mit der Oberfläche des Unterarms in einer Ebene befindet. Sie heisst Streckung, und ist, wie oben schon bemerkt, nicht mit der Streck-Bewegung zu verwechseln. Die Bewegung aus dieser Stellung nach oben wird nun Ueberstreckung genannt.

Beim Klavierspiel findet eine Hand-Beugung statt, wenn man „mit hohem Handgelenke" spielt, — eine Ueberstreckung, wenn beim Anschlag aus dem Handgelenke letzteres so tief steht, dass beim Heben der Hand die gestreckte Stellung überschritten wird.

Die zweite Ebene, in welcher sich die Hand im Handgelenk bewegen kann, wird gefunden, wenn man die Mittelhand in die vorher beschriebene Streckungsstellung bringt, und sie aus derselben nach rechts und links bewegt. Hier heisst die Bewegung, bei welcher sich die Hand vom Körper entfernt: Abziehung, und diejenige, bei der sie sich dem Körper nähert, Zuziehung. Die Mittelstellung zwischen der Ab- und Zuziehung heisst Tonus-Stellung, ein Wort, dessen Bedeutung weiter unten bei der Beschreibung der Muskeln erklärt werden wird.

Beim Klavierspiel findet eine Hand-Abziehung in allen Fällen statt, wo sich die Hand von jener Mittelstellung aus nach der Mitte des Klaviers zu und in dieser Richtung weiter auf der Klaviatur bewegt, eine Zuziehung, wenn sie von derselben Stellung aus den entgegengesetzten Weg macht. — Eine Zusammensetzung der Bewegungen im Handgelenk nach den 4 beschriebenen Richtungen ergiebt eine kreisförmige Handbewegung.

d. Gelenke an der Basis der Mittelhandknochen. Die Mittelhandknochen sind an ihrer Basis mit den Handwurzelknochen zweiter Reihe und ein wenig auch untereinander durch Gelenke verbunden. Davon sind aber nur die an den Rändern der Hand deutlich beweglich, vorzüglich das der Daumenwurzel, welches so verschiebbar und so isolirt von den andern ist, dass es nach denselben besonders in Betracht gezogen werden wird, — demnächst das des Kleinfinger-Mittelhandknochens und in geringerem Grade auch das folgende. Die zwei grössten Mittelhandknochen dagegen, welche den Zeigefinger und Mittelfinger tragen, sind mit den auch unter sich fast ganz unbeweglichen Knochen der zweiten Handwurzelreihe so fest aneinandergefügt, dass sie mit ihr den einfachen Hauptkörper der Hand bilden, der in dem Handgelenken als Ganzes beweglich ist und von dem aus dann jene Knochen der Handränder sich bewegen. Die Gelenke, welche sich zwischen der Handwurzel und den Mittelhandknochen des vierten und fünften Fingers befinden, sind straffe Gelenke, welche nur eine kleine Beuge- und Streckbewegung erlauben. Sie äussert sich darin, dass die Mittelhand (in Verbindung mit dem funktionirenden bezüglichen Gelenk des Daumen-Mittelhandknochens) zur Hohlhand zusammen gebogen und darauf wieder zu einer annähernd ebenen Fläche gestreckt wird.

(Fortsetzung folgt).

Ueber Alexander Wheelock Thayer's Beethoven-Biographie (III. Band).

Von **Alfred Kalischer.**

(Schluss.)

Da ich oben von den inneren Gründen gesprochen habe, die mich veranlassen, die Zeit der Abfassung jenes Liebesbriefes weit eher dem Jahre 1801 als dem Jahre 1806 zuzutrauen, einem Jahre (sc. 1801), in dem das ja auch von Thayer vollkommen aufrecht erhaltene Liebesverhältniss zwichen Beethoven und der Gräfin Guicciardi (spätere v. Gallenberg) in Wahrheit wirksam war: muss ich auch das Objekt dieses Liebesbriefes vom Objekte des weit späteren Beethoven'schen Heirathsplanes (1810) durchaus trennen.

Freilich waren zu ein und derselben Zeit sowohl Giulietta Guicciardi als auch ihre Cousine Therese von Brunswick hohe Verehrerinnen der Beethoven'schen Tonmuse: aber Beethoven, der sich am allerdeutlichsten und vernehmlichsten auch seinen Verehrern gegenüber durch die Macht seiner Musik offenbarte, in dieser Weise allein das Innerste seines Herzens reden liess, dieser gerade hat es hier unwiderleglich ausgedrückt, dass ihm für Giulietta Guicciardi eine ganz andere, wirklich liebesleidenschaftliche Tonsprache wie spielend zu Gebote stand, als es bei der anderen hier als Rivalin in Betracht kommenden Dame der Fall war. Hierbei fällt es wieder auf, dass Thayer in seiner Argumentation das specifisch musikalische Moment ganz ausser Acht lässt — daher so manche unliebsame Fehlschlüsse bei ihm. — Weshalb hat sich denn ganz besonders die allgemeine Stimme der musikliebenden Welt dafür ausgesprochen, dass die Gräfin Guicciardi in Wahrheit der Gegenstand der leidenschaftlichsten Liebe Beethoven's war? Weil der Welt die unsterbliche Phantasie-Sonate in Cis-moll (op. 27), dieses einzige in sich abgeschlossene vollendete Liebesgedicht, der richtige Wegweiser zur Wahrheit war. Diese unsterbliche Sonate ist der Gräfin Giul. Guicciardi gewidmet, ja — ist eigends aus der tiefsten Seelenqual heraus für dieselbe gedichtet, ein tiefsinnigeres und zugleich leidenschaftlicheres Liebesdrama hat selbst Beethoven nicht wieder geschaffen, die poetische Wortsprache in jenem Liebesbriefe erklingt auch allein wie Uebersetzung just jenes Tongemäldes: darum bleibt auch für alle Zeiten die Gräfin Guicciardi als die wirkliche „unsterbliche Geliebte" sowohl mit dem Geiste jenes Liebesbriefes, als auch mit dem der Cis-moll-Sonate für alle Zeiten aufs innigste verbunden. — Wie sieht's dagegen mit Beethoven's Dedikationen an die Gräfin Therese von Brunswick aus? Hätte sie in der ganzen Zeit von 1800 bis 1807, die Zeit, die in dieser Briefangelegenheit in Frage kommt, dem Herzen Beethoven's wirklich nahe gestanden, so würde er ihr um so eher irgend eine Komposition gewidmet haben, als sie ja die Schwester seines theuren Freundes und Dutzbruders, des Grafen Franz von Brunswick, war. Allein erst im Jahre 1809 widmet Beethoven dieser Gräfin Therese sein op. 78, die Fis-dur-Sonate, ein Werk, das weder Spuren der Leidenschaft, noch überhaupt des Leides in sich birgt; vielmehr gehört diese Sonate zu den heiter-erhabensten Tonschöpfungen des Meisters. — Ohne andererseits direkt in Abrede stellen zu wollen, dass etwa um die Zeit 1807—1809 ein zartes Verhältniss zwischen Beethoven und dieser Gräfin bestand, macht mich doch der Umstand stutzig, dass Schindler gar keine Andeutung darüber enthält. Wenn auch die Thayer'sche Annahme berechtigt ist, dass von Seiten der gräflichen Verwandtschaft Alles aufgeboten ward und wird, um jenes Geheimniss ausserordentlich sicher zu behüten, so ist es andererseits doch zu verwundern, dass Beethoven selbst, der Ungebundene, während der ganzen Zeit seines Zusammenseins mit Schindler gegen diesen nicht ein Sterbenswörtchen von diesem vieljährigen Verhältnisse verrathen haben sollte. — Diese Kontroverse muss ich mit einem kleinen Problem beschliessen. Der Originaltitel dieser bei Breitkopf & Härtel zuerst edirten Sonate in Fis lautet (III, 162) also: „Sonate pour le Pianoforte composée et dédiée à Madame (!) la Comtesse Therese de Brunswick etc. op. 78". Soviel aus den hierauf bezüglichen Mittheilungen Thayer's hervorgeht, war diese Gräfin dazumal ein Fräulein, verblieb auch ihr ganzes weiteres Leben dem Jungfrauenthum getreu: weshalb heisst es denn in der Dedikation: „à Madame la Comtesse" und nicht à Mademoiselle oder a Madamigella? Oder wurden jungfräuliche Gräfinnen in französischer Art wirklich „Madame la Comtesse" benamset?

Dasselbe Kapitel (5. — das Jahr 1810), in dem von Therese von Brunswick die Rede ist, enthält auch viele neue Einzelheiten über Beethoven's Beziehungen zu Bettina von Arnim, überhaupt über die durch verwandtschaftliche Bande verknüpften Familien v. Brentano und v. Birkenstock (III, p. 142 ff., Kap. 6 p. 162 ff.). Weit wichtiger für den Beethovenfreund ist indessen die Stellung, die unser Verfasser zu der alten, hart hin und her erwogenen Streitfrage über die Echtheit der bekannten 3 Briefe Beethoven's an Bettina von Arnim nimmt (Anhang p. 453 fff.). Alle Verehrer Beethoven's müssen dem Autor für seine ebenso sorgfältigen als lichtvollen Bemerkungen über diese wichtige Angelegenheit zu hohem Danke verpflichtet sein. Thayer spricht sich voll und ganz für die Echtheit dieser drei Briefe aus. Wenn auch die Sachlage noch nicht völlig geklärt ist — et adhuc sub judice lis est — so schliesse ich mich doch mit Thayer allen denen an, welche diese 3 „apocryphen" Briefe Beethoven's dennoch für durchaus echt halten. Allerdings weicht ihr Charakter und das, was Bettina an Göthe über ihr Zusammenleben mit Beethoven berichtet, sehr beträchtlich vom Geiste aller sonstigen Brieferzeugnisse des Meisters ab. Allein, wenn der Vergleich gestattet ist, dann lässt sich dieser Verschiedenartigkeit diejenige entgegenhalten, welche zwischen den 3 ersten, synoptischen Evangelien und dem Johannes-Evangelium obwaltet. Die unendlich geniale Bettina von Arnim hat uns mit all ihren Beethoven-Dokumenten in Bezug auf diesen Einzigen wirklich das Johannes-Evangelium

bescheert. Tiefer hat weder vor noch nach ihr Jemand das einzigartige Wesen dieses Tonmeisters erfasst.

Es bleibt nur noch übrig, unsere Leser auf allerlei Punkte in Beethovens Leben hinzuweisen, die in Thayer's Buche eine neue, sorgfältig eingehende Beleuchtung erfahren, ohne dass ich dabei mein kritisches Amt verwalten kann. Dazu gehört im III. Kapitel (p. 69 fff.) Beethovens Berufung nach Kassel und die damit zusammenhängende Ehrenbesoldung desselben durch den Erzherzog Rudolph, den Fürsten Lobkowitz und den Fürsten Ferdinand Kinsky (1809). Im 7. Kapitel (1812, p. 186 ff,) erfahren wir, dass die Schmälerung dieses Gehalts in Folge der ungünstigen Finanzverhältnisse durchaus nicht so arg war, als die bisherigen Biographen angegeben haben. Nach diesen Explanationen Thayer's hatte sich der Meister mit nichten in schlechten materiellen Verhältnissen befunden. Ueber Beethoven's Charakter, besonders über sein religiöses Verhalten giebt das 4. Kapitel (Rückblicke auf die Jahre 1807—9) beherzigenswerthe Aufschlüsse; das 6. Kapitel (Jahr 1811) u. A. sehr interessante Mittheilungen über das ernste, tiefgehende Liebesverhältniss Beethoven's zu Amalie Sebald, besonders im 7. Kapitel. Um diese Zeit (1812—13) war's auch, wo sich Beethoven vom jungen Fräulein Malfatti einen „Korb" holte (p. 223). Dasselbe (8.) Kapitel im Zusammenhange mit dem folgenden (das Jahr 1814) bietet viel Neues über die Beziehungen zwischen Beethoven und Mälzel; in Sachen ihrer Differenz ist Thayer ohne Fug und Recht ganz auf Mälzel's Seite. Auf diese Streitfrage komme ich wohl noch ein andermal zurück (Beethoven contra Mälzel). Von ganz besonderem Interesse in demselben Kapitel sind die ganz neuen Mittheilungen über einen neuen Beethoven'schen Verehrer, Dr. Aloys Weissenbach, (p. 304 ff.), den Dichter der von Beethoven komponirten Kantate „der glorreiche Augenblick." — Der Haupttext des Bandes schliesst mit dem 11. Kapitel (das Jahr 1816) ab. Es ist das Jahr, in dem der Meister die Vormundschaft über seinen zärtlich geliebten Neffen Carl antritt, womit ihm eine Kette neuer, ungeahnter Leiden erwachsen sollte. Es ist dasselbe Jahr, in dem folgende hervorragende Werke veröffentlicht wurden: op. 91 (Wellington's Sieg), op. 96 (Sonate für Klavier und Violine in G), op. 97 (Trio in B), op. 98 (Liederkreis „An die ferne Geliebte"), op. 92 (Symphonie in A). op. 93 (8. Symphonie in F), op. 95 (Quartett in F-moll) und op. 102 (2 Sonaten für Klavier und Violoncell).

Der III. Band der Thayer'schen Beethovenbiographie ist so reichhaltig, dass es unmöglich ist, in einer Kritik alles Neue auch nur anzudeuten: für Jeden, dem es darum zu thun ist, eine getreue, ausführliche Geschichte des Beethoven'schen Lebens kennen zu lernen, wird auch dieser Band eine unerschöpfliche Fundgrube bleiben.

Ich scheide hiermit voll Bewunderung von diesem Buche und seinem Autor mit dem aufrichtigen, herzinnigen Wunsche, dass es demselben recht bald beschieden sein möge, sein hohes, bedeutendes Lebenswerk einem glücklichen Ende zu Ehren Beethoven's entgegenzuführen.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 10. April 1879.

In dem alten Streite, ob die moderne Instrumental-Musik die Fähigkeit und Verpflichtung habe, einen dichterischen Gedanken zum Ausdruck zu bringen, oder ein „Spiel tönend bewegter Formen" bleiben müsse, stehe ich entschieden auf Seiten der Vertreter der ersteren Meinung. Ungeachtet meiner Verehrung für die grossen Meister der absoluten Musik, oder vielmehr wegen dieser Verehrung und weil ich überzeugt bin, dass wir es beim Beharren auf den von ihnen gewählten Bahnen höchstens nur zu schwächlichen Nachahmungen bringen können, halte ich die Pflege neuer Instrumental-Musikformen für dringend geboten; dabei dürfen wir die Mitwirkung der Dichtkunst um so weniger zurückweisen, als ihre Verbindung mit der Tonkunst in diesem Falle (in der sogenannten Programm-Musik) eine überaus lockere ist und die Tongestaltung nicht nur nicht hindert, sondern zur Erfindung neuer musikalischer Formen und Gedanken reiche Anregung bietet. In diesem Sinne heisse ich jedes neue programm-musikalische Werk von vornherein willkommen, namentlich wenn dasselbe von so reicher Erfindungskraft und von einer so fertigen Kompositionstechnik zeugt, wie die am 26. März im Konzerthause zur Aufführung gelangte symphonische Dichtung „Jeanne d'Arc" von Moritz Moszkowski. Von einer tendenziösen Tonmalerei ist hier so wenig die Rede, wie in den Liszt'schen Meisterwerken derselben Gattung, und wie dieser in mehreren Fällen, so hat auch Moszkowski die viersätzige Form beibehalten, welche ihm, mit Ausnahme des Scherzo, die geeignete Handhabe bot zur musikalischen Darstellung der mit dem historischen Vorgange in Verbindung stehenden Situationen und Charaktere. Innerhalb dieses Rahmens kommen die ländlich unschuldsvollen Stimmungen der Vorgeschichten unserer Heldin (1. Satz), ihre inneren Zerwürfnisse (2. Satz), die feierlichen und erhabenen Gefühle nach glücklich erkämpftem Siege (3. Satz) in prägnantester Weise zur Darstellung, bis endlich die Apotheose der gottbegeisterten Jungfrau (4. Satz) dem farben- und gedankenreichen Bilde seinen Abschluss giebt.

Die, mit Ausnahme etwa des Mittelsatzes im Krönungszuge (Violoncello und Harfe) durchaus originelle Erfindung, sowie die ungemein geschickte und glänzende Verwerthung der orchestralen Mittel frappirten das zur ersten Aufführung der Jeanne d'Arc versammelte zahlreiche Publikum derart, dass es dem umfangreichen Werke bis zur letzten Note mit ungeschwächter Aufmerksamkeit folgte, dann aber mit Beifallsspenden nicht eher ruhte, als bis sich der Komponist auf der Estrade gezeigt hatte. Zuvor freilich war dem vortrefflichen Bilse eine nicht minder

wohlverdiente Dankesovation dargebracht, ihm wie seiner ausgezeichneten Kapelle, deren Leistungsfähigkeit sich noch bei keiner Gelegenheit eklatanter gezeigt hat, als an diesem Abend, und der man bei den, voraussichtlich zahlreichen Wiederholungen des Moszkowski'schen Werkes, eine Reihe von ähnlichen Erfolgen mit Sicherheit in Aussicht stellen kann. W. Langhans.

Giebt es auch nur eine einzige, allgemeine Musikwelt: so nimmt der Beobachter doch zu allen Zeiten wahr, wie sich berufene — schöpferische und reproducirende — Menschen selbst ihre eigene, individuelle kleine Welt schaffen. Besonders entfalten in neuerer Zeit namentlich musikalische Lehrschulen ein reiches, blühendes Leben; hierbei namentlich sind so viele treffliche Musiker bemüht, das grössere oder geringere Maass von Individualität dem von ihnen begründeten Mikrokosmus im Musikleben einzuprägen. Namentlich unsere Hauptstadt ist ausserordentlich mit derartigen kleinen, aber von individueller Kraft zeigenden Musikreichen gesegnet. Ein solches ist u. A. das seit 1871 bestehende **„Neue Musik-Institut"** des Herrn **Albert Werkenthin**. Dieser als Pianist und Klavierpädagoge hervorragende Musiker veranstaltete am 24. März a. c. im Saale des Architektenhauses mit seinem Institute die XXII. Prüfungs-Aufführung, die ein vollkräftiges Zeugniss von der künstlerischen und methodischen Tüchtigkeit dieses Herrn Direktors ablegte. Nach dem sehr geschickt zusammengesetzten Programm war dem Publikum Gelegenheit gegeben, die Leistungen der jungen Kunstnovizen im Solospiel für Klavier und Violine, im Ensemblespiel, endlich in der Kompositition kennen und prüfen zu lernen. All diese Seiten des musikalischen Gesammtgebietes waren durch recht beachtenswerthe Vorträge vertreten, wozu in erster Linie das ganz vortreffliche Ensemblespiel (Schumann's Genoveva-Ouvertüre, Rubinstein's Lichtertanz aus „Feramors", Moscheles „Hommage à Händel" für 2 Klaviere) gehört. Als gediegene Klavierspieler utriusque generis sind hervorzuheben: Herr Wensch (Beethoven, Sonate op. 7), Opitz (Mendelssohn's G-moll-Konzert), Fräulein Ohmann (Werke von Chopin), Fräulein Wustandt (Mendelssohn: 2 Caprices), vornehmlich aber Herr Müller, der durch den Vortrag von Liszt's Ernani-Paraphrase ebensowohl bewies, dass er nicht zu den Unleiblbaren gehört, als auch, dass er ein höchst lebendiges Musikempfinden — diese vorzüglichste künstlerische Eigenschaft — prägnant zum Ausdruck bringen kann. — Dass Herr Werkenthin auch ein tüchtiger Kompositionslehrer ist, bewies sein Schüler Herr Opitz mit einem Adagio für Strefchquartett Der junge Komponist besitzt schon ein recht artiges Können, ferner eine Phantasie, die sich im Ueberschwänglichen besonders wohlgefällt.

Kurz darauf, am 26. März, fand die öffentliche Prüfung des **„Konservatoriums der Musik"** in Berlin von **Julius Stern** im Hotel Impérial (Arnim) statt. Wie die Kullak'sche „Neue Akademie der Tonkunst", der vornehmste, gründlichste Sitz des Klavierspiels; wie die Königliche „Hochschule für Musik" den ersten Rang im Violinspiel einnimmt, so excellirt das Stern'sche Konservatorium besonders im Gesang. In diesem Zweige der ausübenden Tonkunst that sich diesmal neben der rühmlichst bewährten Lehrerin Fräulein Jenny Meyer als Lehrkraft auch der Musikdirektor Herr Herrman hervor. Erstere entsendete zwei mit fast phänomenaler Kehlfertigkeit ausgerüstete junge Sängerinnen in die Arena, nämlich Fräulein Johanna Richter (Arie aus dem Barbier von Sevilla) und Fräulein Clara Loewenthal (Cavatine aus Lucretia). Beide berechtigen zu den höchsten Hoffnungen. — In geringerem Grade gilt dies vom Barytonisten Herrn G. Sieglitz, einem der Gesangklasse des Herrn Hermann angehörenden Sänger, der Lieder von Jensen und Schumann sang. Auch Herr Sieglitz ist talentvoll, besitzt ein tüchtiges Stimm-Material, allein dasselbe bedarf noch der künstlerischen Läuterung. Ganz besonders rühmlich that sich Herrn Hermann's Chorklasse hervor. Der Vortrag von Robert Radecke's „Psalm 18" für 6stimmigen Frauenchor ist als musterhaft zu bezeichnen. — Eine in doppelter Beziehung tüchtige Lehrkraft besitzt dieses Konservatorium in Herrn Kapellmeister Robert Radecke. Vermöge seines grossen Lehrtalents im Klavierspiel und in der Komposition gelang es ihm, nach beiden Richtungen hin künstlerisch abgerundete Leistungen erkennen zu lassen. Als Klavierspieler glänzten die Herren Hans Raasch (32 Variationen von Beethoven), Walther Schröder (Polonaise E-dur von Liszt) und Max Jentsch (Quartett Es-dur von Schumann). Letzterer ist ein ausserordentliches musikalisches Talent, das sich besonders in einem ganzen Streichquartett in B. eigener Komposition kund gab. Wer die Quartettform so sicher handhabt und dabei einen so üppigen melodischen Fluss reinster Art hervorzaubert, der dürfte als schöpferischer Musiker dereinst noch ein Wörtchen mitzureden haben. — Herr Paul Kalle endlich vertrat die gediegene Violinschule des Herrn Felix Meyer durch den wohlgelungenen Vortrag des I. Satzes aus David's Violinkonzert in D-moll.

Alfred Kalischer.

Einen grossen Fortschritt gegen Alles, was wir von dem Hofpianisten Herrn **L. E. Bach** früher gehört, bekundete der Vortrag von drei Beethoven'schen Konzerten, — C-moll, Es-dur, C-dur — welche derselbe am 5. April im Saale der Singakademie mit Orchesterbegleitung spielte. Bis auf das Finale des C-moll-Konzerts, in welchem sich ein bedauerliches Auseinandergehen von Orchester und Spieler in Folge der etwas nachlässigen Accentuirung seitens des Letzteren bemerkbar machte, zeichnete sich der Vortrag durch wohlthuende Ruhe und Sicherheit, Klarheit, edlen Ton und verständige Auffassung aus und bekundete das ernste Streben des Künstlers nach steter Vervollkommnung.

E. B.

Herr **Emil Link**, Direktor einer Musikschule und eines Gesangvereins, gab mit seinem Vereine und den Schülern seiner Musikschule am 30. März in der Aula des Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums ein Konzert zu einem wohlthätigen Zwecke. Der kleine, wohlgeschulte Gesangverein trug einen Psalm seines Dirigenten und Lieder von Schlottmann, W. Taubert und Kreutzer,

fein nüancirt und mit schönem Stimmklange vor. Die Klavierschüler des Herrn Link, welche wir hörten, spielten klar und ruhig und liessen alle die Sorgfalt wie das Lehrgeschick des Herrn Link in vortheilhaftestem Licht erscheinen. Einige von ihnen, wie Fräulein Alice Falkenheim und Herr Walter Link haben schon einen recht beträchtlichen Grad technischen Könnens erreicht.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen. In der Sitzung vom 9. April, zu welcher uns gleichfalls der Bürgrrsaal des Rathhauses bewilligt worden war, wurden die Berathungen über Feststellung der Krankenkasse fortgesetzt und beendigt. Die Kasse tritt ein halbes Jahr nach Bestätigung der Statuten durch die Königliche Regierung ins Leben, und gewährt ihren Mitgliedern in Krankheitsfällen vorläufig 6 Mark wöchentliche Unterstützung, und zwar bis zu 13 Wochen in jedem Jahre, das Jahr vom Beginn der ersten Krankheitsmeldung an gerechnet, doch bleibt es dem Ermessen des Vorstandes überlassen, in aussergewöhnlichen Fällen die Unterstützung zu erhöhen.

Zu Kuratoren des Vereins wurden die Herren Eichberg, Prof. Haupt, Prof. Jaehns, Prof. Löschhorn, Lessmann, Prof. Rudorff und Richard Schmidt, zum Rendanten Herr Albert Werkenthin erwählt. — Die musik-pädagogische Zeitung: „Der Klavier-Lehrer“ wurde zum Vereinsorgan bestimmt. Der letzte Paragraph der Statuten enthält folgende Bestimmung über den Anschluss auswärtiger Musik-Lehrer und Lehrerinnen an den Berliner Centralverein. „Es ist wünschenswerth, dass die Musik-Lehrer und Lehrerinnen ausserhalb Berlins unter Zugrundelegung dieser Statuten zu eigenen Lokal-Vereinen zusammentreten, um alsdann mit dem Berliner Verein einen gemeinsamen Verband zu bilden.“

In nächster Zeit sollen Aufforderungen zur Bildung von Lokalvereinen erlassen werden und ergeht hiermit schon die Bitte an solche, welche geneigt sind, sich der Sache anzunehmen und mit der Bildung von Lokalvereinen vorzugehen, uns ihren Entschluss gefälligst mittheilen zu wollen. Aus den Statuten werden dieselben ersehen, unter welchen Bedingungen die Aufnahme zu bewerkstelligen ist.

— Se. Majestät der Kaiser hat die Widmung eines von A. Naubert in Neubrandenburg für Soli, Chor und Orchester komponirten patriotischen Werkes: „Barbarossa's Erwachen“, anzunehmen geruht.

— Soeben erschien im Verlage von Breitkopf und Härtel Emil Breslaur's Notenschreibschule in 2 Heften. Der Preis eines jeden Heftes beträgt 15 Pfg.

— Herr Professor Dr. Julius Alsleben hatte am 26. März in der Aula des Friedrich-Wilhelm-Gymnasiums ein Wohlthätigkeitskonzert veranstaltet, in welchem er unter Mitwirkung von Frl. Alsleben, sowie der Herren Rehfeldt, Dobritsch, Rehbaum und E. Hoffmann, Werke von Hummel, Schumann und Mendelssohn zu Gehör brachte. Die feine, echt musikalische Art seines Vortrages und die künstlerische, geschmackvolle Wahl der Stücke trugen demselben reichen Beifall ein.

— Die erste Aufführung von Weissheimer's Oper: Meister Martin der Küfer fand in Karlsruhe, und die von Klughardt's: Iwein in Neustrelitz statt.

— Urban's Sinfonie: „Frühling“, ein frisches, anmuthiges und kunstvoll gearbeitetes Werk des begabten Komponisten gelangte auch in diesem Jahre durch die Bilse'sche Kapelle zur Aufführung und errang abermals einen vollständigen Erfolg.

— Vom 1. April ab erscheint hier im Verlage von W. Peiser eine Orgelbau-Zeitung, deren Redaktion Herr Dr. Reiter, der bekannte Erfinder des klingenden Klavierpedals, übernommen hat. Das Blatt soll ein Organ für die „Gesammtinteressen der Orgelbaukunst“ werden und trägt das Motto: „Wahrheit, Unparteilichkeit“ an der Spitze. Die erste Nummer enthält einen grösseren Aufsatz: Die Lungen der Orgel, dann Orgelbaunachrichten, Bericht über die in der Liebfrauenkirche zu Crefeld befindliche, neuerbaute Orgel; Sprechsaal, Was uns fehlt; Technische Mittheilungen, Neue Kegelladenkonstruktion, Orgelprospekt im deutsch-Renaissancestyl. Das Blatt erscheint 3 mal monatlich und kostet vierteljährlich 3 Mark. Wir wünschen dem neuen, zeitgemässen Unternehmen den besten Erfolg. Die allseitige Thätigkeit des bekannten Herrn Redakteurs verspricht umsichtige Leitung und gediegenen Inhalt des Blattes.

— In diesen Tagen beendete Sarasate seine von ungeheurem Erfolge begleitete Tournée durch die drei russischen Hauptstädte. In Petersburg hat er 14, in Moskau 9 Mal vor stets ausverkauftem Hause gespielt. In beiden Städten, ebenso in Warschau steigerte sich der Enthusiasmus des Publikums mit jedem Auftreten Sarasate's. Sechs Wohlthätigkeitskonzerte, die er gab, brachten einen Reinerlös von 20,000 Rubeln. Man wird daher nicht zu hoch gehen, wenn man Sarasate's Reineinnahme — bei den ungeheuren russischen Spesen — auf 30,000 Rubel veranschlagt. — Kaiser und Kaiserin zeichneten ihn in hervorragender Weise aus. Neben einem herrlichen Geschenk erhielt er die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft, am Alexandersbande um den Hals zu tragen. Es regnete goldene Dosen und andere kostbare Geschenke seitens der Aristokratie: kurz, er kann zufrieden sein. Jetzt geht er auf einige Wochen nach Paris, „um seiner Geige Ruhe zu gönnen“.

(Deutsches Montagsblatt.)

Bremen. Das Konzert für Klaviermusik mit historisch-chronologisch geordnetem Programm, welches Herr C. D. Graue am 25. März im Unionssaale veranstaltete, verdient Berücksichtigung durch die glückliche Wahl hervorragender Klavier-Werke von Bach bis Raff und Scharwenka, welche in demselben

zum Vortrag gelangten. Eine nachahmungswerthe Neuerung in Bezug auf die Anordnung des Programmes besteht darin, dass zu jedem Komponistennamen Geburtsjahr und Ort des Künstlers beigefügt worden ist.

Braunschweig. Bei den Prüfungsaufführungen der unter Leitung der Frau Elise Brandhorst stehenden Musikschule haben wir hervorzuheben, dass zwischen den beiden Theilen des Konzerts auch eine Prüfung in der Theorie stattfindet, die darthun soll, dass den Schülern eine allseitige musikalische Ausbildung zu Theil wird.

Dresden. Heinrich Hoffmann's Oper: „Aennchen von Tharau" wurde am 27. März zum ersten Male aufgeführt. Das Publikum schien sehr befriedigt und der Komponist wurde vier Mal gerufen.

Hannover. Hier gelangten „Die sieben Todsünden", Dichtung von B. Hamerling, komponirt von A. Goldschmidt, unter Leitung des Komponisten mit Erfolg zur Aufführung. Sämmtliche Mitwirkende werden sich am 6. April mittelst Extrazuges nach Hamburg begeben, um auch den Hansestädtern das Werk vorzuführen. (Die sieben Todsünden auf Reisen.)

Köln. Am 30. März feierte Herr N. J. Hompesch, Professor am hiesigen Konservatorium, das 25jährige Jubiläum seiner Wirksamkeit an der genannten Anstalt. Der Jubilar, selbst einer der ältesten Schüler derselben und gleich nach seinem Abgang als Hilfslehrer, später als ordentlicher Lehrer engagirt, hat auf eine ehrenvolle, wenn auch nicht dornenlose Laufbahn zurückzublicken. Es ist durchaus keine leichte Aufgabe und pflegt im allgemeinen viel zu sehr unterschätzt zu werden, Schüler, die mit ungenügender Vorbildung, vielleicht sogar aus den Händen gewissenloser Lehrer in die Disciplin eines Konservatoriums übergeben, allmählich auf den Standpunkt zu erheben, der sie der künstlerischen Ausbildung erst fähig macht. Diesen Beruf hat Herr Hompesch seit 25 Jahren mit bewunderungswürdiger Aufopferung und Pflichttreue obgelegen und so dem Konservatorium eine Lehrkraft für das Klavierspiel in sich herangebildet, die ihr heute unentbehrlich geworden ist. Die Festfeier entsprach der verdienstlichen Stellung des Jubilars an unserer Musikschule aufs beste. Schon am Vormittag begaben sich der Vorstand des Lehrerkollegiums, die Herren Regierungsrath Schnitzler und Dr. von Hiller an der Spitze, nach seiner Wohnung, um durch längere Ansprachen und Ueberreichung von kostbaren Geschenken ihren Dank und ihren Wünschen entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Auch der Kirchenvorstand von St. Alban war erschienen, um in einer kalligraphirten Adresse der Anerkennung der Verdienste des Gefeierten um den Sängerchor der Kirche ein Zeichen bleibender Erinnerung zu stiften. Zahllose Briefe, Telegramme, Adressen, Geschenke von hier und auswärts bezeugten, dass die Würdigung der langjährigen erfolgreichen Wirksamkeit des Herrn Hompesch nicht nur eine auf Köln beschränkte, sondern in die weitesten Kreise gedrungen ist. Ausser dieser officiellen Feier am Vormittag fand am Abend ein von den Freunden des Jubilars veranstaltetes Festessen im Konservatorium statt, bei welchem es an launigen, prosaischen, poetischen und musikalischen Toasten nicht fehlte. Herr Hompesch kann mit Stolz auf diesen Ehrentag seines Lebens zurückblicken, der ihn für manches Entsagungsopfer seines Berufs das jedenfalls erhebende Gefühl allseitiger freudiger Anerkennung eingetragen hat. —ll.

Leipzig. „Der Rattenfänger von Hameln", Oper von V. Nessler fand bei ihrer ersten Aufführung in Leipzig am 19. März freundliche Aufnahme. Der Text von Fr. Hoffmann wird als poesievoll gerühmt.

Neubrandenburg. Herr A. Naubert, welcher sich um die Hebung des Musiklebens unser Stadt sehr verdient gemacht hat, führte am 28. März mit seinem Verein für gemischten Chorgesang Werke A. Franz, Naubert und Bruch auf. Die Solo- und Chor-Gesänge Naubert's, welche von der Kritik den besten Liedern der neueren Zeit gleichgestellt werden, brechen sich immer mehr Bahn.

Pest. Am 26. März Abend fand im Redoutensaale zum Besten der Ueberschwemmten in Szegedin ein grosses Konzert statt, bei welchem Franz Liszt mitwirkte. Der Saal war zwar nicht ganz voll, aber auf den vornehmen Sitzen war fast die gesammte Aristokratie Pest's erschienen. Ministerpräsident Tisza war anwesend, dagegen fehlten der Landeskommandirende und seine Gemahlin. Liszt erschien in schwarzer Kleidung, welche nicht an seinen geistlichen Stand erinnerte; sein Aussehen ist frisch und seine Art zu konversiren ebenso lebhaft wie früher. Mitten im Saal war ein Podium errichtet, auf dem zwei Bösendorfer Flügel standen. Liszt spielte den Trauermarsch von Schubert, zwei kleinere eigene Kompositionen: „An den Genius Petöfi's" und eine „Cantique d'Amour", und zum Schlusse mit dem ungarischen Komponisten Oedön Mihalovics gemeinsam auf zwei Klavieren Schubert's Wandererphantasie. Die Frau des Dichters Moritz Jokai sprach ein von diesem verfasstes, sehr inniges, auf das Unglück in Szegedin anspielendes Gedicht: „Die Wiege." Frau Busse und der Sänger Odry sangen Lieder. Alle erhielten lebhaften Beifall, am meisten natürlich Liszt. Als er das Podium betrat, erhoben sich stürmische Eljenrufe und nach jedem mit unnachahmlicher Kunst und zündender Verve gespieltem Stücke rief das Publikum den Künstler mit den feurigsten Eljens. Dass die Theilnahme an dem Konzerte trotz der Betheiligung Liszt's keine allzugrosse war, wird den hohen Preisen zugeschrieben. Ein Sitz kostete nämlich 10 bis 15 fl. Arrangirt wurde das Konzert von dem Schriftsteller- und Künstlerverein.

Prag. „Jarmila" ist der Titel einer Oper von Th. Bradsky, welche am 28. März zum ersten Male gegeben wurde.

Wien. Die Lehrer der drei Horak'schen Klavierschulen veranstalteten in dieser Saison 18 musikalische Vorträge, zu denen die Schüler mit ihren Eltern freien Eintritt haben, und deren Tendenz darin besteht, die Zöglinge des Instituts mit schönen, bedeutenden Kunstwerken vertraut zu machen, die Freude an ihnen zu erwecken und zu beleben. Die Programme enthalten wirklich nur Hervorragendes von unseren bedeutendsten Komponisten, und die Namen der Ausführenden bürgen für eine vortreff-

liche Wiedergabe. Der Zweck dieser Vortragsabende wird gewiss in vollem Maasse erreicht werden, und seien solche Aufführungen der Nachahmung empfohlen. Die genannten Musikschulen veranstalteten aber noch zwei grosse Konzerte, mit gediegenen Programmen, in denen die Schüler der Anstalt Gelegenheit fanden, ihre Fortschritte zu bekunden. Fürwahr, eine rührige Direktion!

Bücher und Musikalien.

Klavier und Gesang. Didaktisches und Polemisches, von **Friedr. Wieck.** Leipzig, Lenckart.

Ein wahres musikalisches Schatzkästlein, welches uns der, als Vater und Lehrer unserer berühmtesten Pianisten Clara Schumann und deren Schwester Marie Wieck bekannte Musik-Pädagoge hinterlassen hat. Sind wir von Haus aus wenig geneigt, uns für die Gattung „Wunderkind“ zu interessiren, und empfinden wir vollends eine heilige Scheu, uns mit einem „Wundervater“ einzulassen, so schwinden doch alle Bedenken, sobald wir ein paar Seiten der vorliegenden Schrift gelesen und den Verfasser nicht nur als vielseitigen, begeisterten Künstler, sondern auch als verständigen und liberalen Menschen kennen gelernt haben. Schon der Titel seines Buches deutet darauf hin, dass er sich nicht zu dem Glauben an die allein-seeligmachende Kraft des Klaviers bekennt, und in der Vorrede spricht er noch überdies unumwunden seine Ueberzeugung aus, dass die vocale Ausbildung als unerlässliche Vorbedingung der instrumentalen anzusehen ist. „Ein Klavierlehrer von Geist und Herz“, behauptet er dort (S. V.), „gleichviel, ob er die „Elemente“ lehrt, oder sich mit „höherer Ausbildung“ beschäftigt, der so beschaffen ist, wie ich ihn mir denke, muss die Gesangskunst verstehen, wenigstens soll er ein hohes Interesse dafür haben und ein warmes Herz dafür im Busen tragen. Wenn ich überhaupt vom Gesange spreche, so meine ich nur den „schönen Gesang“, die Basis der feinsten und vollendetsten musikalischen Darstellung; und vor allen Dingen denke ich wieder eine „schöne Tonbildung“ als die Basis für den möglichst schönen Anschlag auf dem Klaviere. In vielen Dingen müssen sich Gesang und Klavier gegenseitig erklären und ergänzen; sie sollen miteinander wirken, um das Hohe und Edle in ungetrübter Schönheit zur Erscheinung zu bringen.“

Nächstdem hat der Verfasser als Vertreter des musikalischen Fortschritts Anrecht auf unsere warme Sympathie, vorausgesetzt natürlich, dass wir uns dabei auf seinen Standpunkt stellen und uns im Geiste um ein halbes Jahrhundert zurückversetzen. Aufgewachsen in der Blüthezeit desjenigen Virtuosenthums, welches „durch Seiltänzereien und Hanswurststückchen aller Art, durch Oktavendonner, Triller, Spannungen, Sprüngen, Wüthen, Toben, in Ohnmacht fallen und durch die seltsamsten und auffallendsten Aeusserlichkeiten und lächerlichsten Geberden, unterstützt und gehoben durch feile Phrasenkritik und andere wunderbare Künste, von dem bethörten und verblüfften Publikum Geld und Ruhm in Menge zu erhalten wusste“ — begrüsste Wieck mit freudiger Begeisterung als Erscheinung Mendelssohn's, als des idealen Kunst-Virtuosen, dem die Technik niemals Selbstzweck war, sondern nur als Dienerin der wahren Kunst galt; der es wagte, die Meisterwerke eines Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven (aus der ersten Periode) mit einer bis dahin unerhörten Einfachheit, Naivetät, Keuschheit, Anmuth und Pietät — sogar öffentlich vorzutragen. „Das verwunderte Publikum, dem Hummel's Septett und Chopin's E-moll-Konzert dazumal nicht brillant, konzertmässig und effektvoll genug erschienen war, um sich anerkennend zu äussern, spendete anfangs einen zähen Succès d'estime, der aber bald nach wiederholtem Darstellen in Enthusiasmus überging und der auch Anderen zu Theil wurde, die in ähnlicher Weise wieder „Musik“ machten, und nur in deren Dienst ihre virtuose Ausbildung zur Geltung brachten. Es versteht sich, dass nebenbei die Klavierseiltänzer mit ihren nichtigen Machwerken, bei denen nur die Ueberschriften von Erfindungskraft zeugten, auch noch theilweise ihr Publikum fanden, denn die Weltgeschichte geht langsam und mit ihr die Kunstgeschichte; aber an gute Klaviermusik durften sie sich selten ungestraft wagen; — solche Ostentation blieb ohne Erfolg, denn dazu gehört eine andere „Richtung“, als diese Kunstsünder hatten.“ — Es steht durchaus nicht im Widerspruch mit dieser Fortschrittsbegeisterung des Autors, wenn er an mehr als einer Stelle seines Buches derbe Seitenhiebe gegen Richard Wagner und dessen musikalische Neuerungen führt; von einem Künstler wie Fr. Wieck, welcher Jahrzehnte hindurch seine ganze Kraft daran setzt, den musikalischen Gebräuchen entgegen, eine neue edlere Richtung zur Geltung zu bringen — und wer wollte läugnen, dass Mendelssohn eine solche eingeschlagen? — von einem solchen dürfen wir schlechterdings nicht erwarten oder fordern, dass er auf seine alten Tage noch einmal gleichsam umsattele, sich mit Bestrebungen vertraut mache, die den Werth dessen, wofür er gestritten, wiederum in Frage stellen. Nein, mag er sich noch so bitter über die „Zukunftsoper“ und ihre Anhänger äussern, wir dürfen ihm deshalb den wohlerworbenen Ehrenplatz unter den Kämpfern für den musikalischen Fortschritt nicht bestreiten.

Was die Lektüre des Wieck'schen Buches namentlich genussreich macht, ist der Umstand, dass sein Verfasser unter allen Umständen den Standpunkt des Praktikers festhält und jeglichem ästhetischen Phrasenwese mit Konsequenz fern bleibt; möge es daher von Allen gelesen werden, die sich für Klavier und Gesang interessiren — nicht minder aber auch von denen, welche sich nicht dafür interessiren, d. h. von solchen, deren ursprüngliche Neigung zur Musik in Folge des Missbrauchs derselben seitens Unberufener in ihr Gegentheil umgeschlagen ist. Auch

diese werden es nicht bereuen, die Bekanntschaft des Buches gemacht zu haben, denn wenn sie bisher gewohnt waren, beim Singen und Klavierspielen die Flucht zu ergreifen und jedes musikalische Gespräch principiell zu meiden, so werden sie an Wieck's Hand neue Gesichtspunkte zur Beurtheilung der tonkünstlerischen Leistungen um sie her gewinnen und ihre Theilnahme für das scheinbar Geringe aber Ernstgemeinte erwachen fühlen.

Unter solchen Umständen erscheint die, von der Verlagshandlung Leuckart in Leipzig auf die äussere Ausstattung des Buches verwendete Sorgfalt nicht als verlorene Mühe, so wenig wie die, durch dieselbe Firma unternommene Herausgabe der „Sing übungen" des Meisters, welche nebst dessen schon früher veröffentlichten „technischen Studien für Pianoforte" recht eigentlich die Krönung des Wieck'schen Lehrgebäudes bilden. W. Langhans.

Jos. Rheinsberger: Fantasiestück op. 23. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Das umfangreiche Stück übernimmt die Auslegung eines dichterischen Mottos von der hochgehenden See und dem Herzen, dessen Weh und Schmerz am Ende und in Dur gelöst wird, ganz phantastisch und ohne Ruhepunkte. Recitativische Einschiebsel wollen etwas bestimmtes sagen, das Ganze ist schwer, — Sturm und Drang!

5 Vortragsstudien op. 9, befriedigen weitaus mehr. Nr. 1. Fugato zeigt den ernsten, tüchtigen Kontrapunktiker, ist aber etwas hart und herb. — Nr. 2. Melodie kurz, natürlich, einfach, schön. — Nr. 3. Wanderlied, das frische, treibende Motiv sehr passend. — Nr. 4. Thränen, verlangt feinen Vortrag in den stetigen Zweiunddreissigsteln und wird alsdann hübsch klingen. — Nr. 5. Aus alter Zeit, mit sinnigem, klein wenig gelehrtem Anstrich wirkt nicht unmittelbar. G. Br.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Für Piano zu 4 Händen.

Berthold Tours: Jugend-Album. 8 Charakterstücke (primo im Umfang von 5 Tönen). 2 Hefte à 2,50 Mark.

— — 4 Kinderstücke: Marsch, Scherzo, Romanze und Walzer (letzterer besonders zum Vortrag bei Schüler-Prüfungen geeignet). Pr. 3,50 Mk.

Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Anregung und Unterhaltung.

Ueber die treueste musikalische Verbildlichung der Sprache.

Kürzlich hielt der durch seine graphischen und sprachmusikalischen Forschungen rühmlichst bekannte Privatgelehrte Leopold Arends im Café Humboldt vor mehr als hundert aufmerksamen Zuhörern einen sehr lehrreichen Vortrag über das vorliegende Thema. Wir geben aus der Fülle der hier gebotenen ganz neuen Anschauungen über die ausserordentlich nahen Beziehungen, in welchen zu einander Sprache und Musik im hohen Alterthum standen, nur so viel wieder, als wir hierfür auch ein eingehendes Interesse in unseren Musikerkreisen erwarten dürfen, und zwar mit einem gleichzeitigen Hinweise auf die den Gegenstand ausführlich erörternde Arends'sche Abhandlung: „Der Sprachgesang der Vorzeit und die Herstellbarkeit der althebräischen Vokalmusik." (Friedr. Schulze's Verlag. Wilhelmsstr. 1. Berlin.)

Die ursprüngliche Melodik der alttestamentlichen Gesangsstücke aufzufinden, war das Streben vieler Forscher gewesen, ohne dass sie zu sicher leitenden Resultaten gelangten. Wie weit jedoch seine, des Redners, jahrelangen sprachmusikalischen Forschungen zur Auffindung der sichern Normen führten, nach welcher sich der musikalische Vortrag der alttestamentlichen Gesangsstücke gestaltete und wir ihn wieder herstellen können, so ersieht man das wohl am überzeugendsten aus den Resultaten seiner bezüglichen Bemühungen. Diese Resultate sind vor Allem:

1) eine den Gefühlen und Gedanken des Textes konsequent entsprechende, oft überraschend schöne Melodik, welche gleichzeitig nicht nur eine nationale Färbung besitzt, sondern auch eine unverkennbare Aehnlichkeit mit einigen auf dieselben biblischen Texte sich beziehenden Traditionsmelodien (vergl. Seite 81 und 82 der obengenannten Abhandlung) zeigt, und
2) der Umstand, dass die Herstellung dieser uralten Vokalmusik mit Beachtung des Sprachrhythmus nur durch Benutzung einer Laut- und Tonskala möglich wird, welche sich jedem unterscheidenden Ohr als eine treue Analogie von Lautklängen und Tönen zu erkennen giebt und auch in Vielem mit der Pythagoräischen Buchstabenbezeichnung einer semitischen Tonleiter der lydischen, übereinstimmt.

Eine natürliche Analogie von Lauten und Tönen, macht sich jedem Ohr bemerkbar, wenn man besonders die Konsonanten „b, m, l, n, s, t, k" mit verhaltener Stimme lautirt. Infolge der zunehmenden Verengung der Sprachorgane macht die Aufeinanderfolge ihrer blossen Schalle den Eindruck, als wenn sie in die Höhe gehen; indessen entsprechen sie auch der diatonischen Tonfolge in deren 5 Ganztönen und 2 Halbtönen, wenn man den leichteren Uebergang von b nach m und von s nach t im Vergleich des Ueberganges etwa von m nach l, t nach k, k nach p, welches wie ein Oktave von b erscheint, nicht ausser Acht lässt. Die alten Weisen würden sich eines argen Widerspruches schuldig gemacht haben, wenn sie den

Lauten nach dem Eindruck, den deren Aussprache auf das Ohr nach Tiefe und Höhe macht, nicht bestimmte Töne zugewiesen hätten, wo sie solche nach ihrer Naturwissenschaft allen Dingen beilegten, sogar den Himmelskörpern, wie es ihre uralte siebenstufige Sphärenskala beweist.

Dass die betreffende Laut- und Tonskala den biblischen Psalmisten und Sängern zur Feststellung der Tonintervalle ihrer meist für einen schönen Tonwechsel eingerichteten Gesangsverse diente, erhält nach der obigen Ausführung, insbesondere nach den sie begleitenden experimentellen musikalischen Nachweisen für uns eine apodiktische Gewissheit, wenn wir nicht einen natürlichen Sinn für das echt Melodische vollständig entbehren.

Ein zufälliges so melodisches Zusammentreffen von Lauten und Tönen, wie auch des sprachlichen und musikalischen Rhythmus, dass es zugleich den Gefühlen und Gedanken der Gesangsverse entspricht, könnte bei nur einem dieser Verse immerhin noch zu den, wenn auch schwer denkbaren Wahrscheinlichkeiten gehören; gestalten sich aber in der besagten Art ganze Reihen von durchdachten wohlgefälligen Melodien aus eben so vielen aufeinander folgenden Versen, wie dieses auch die in ihrer ursprünglichen Sangweise hergestellten Proben des Deborahliedes zeigen, so muss hiernach nicht nur jede Voraussetzung eines Zufalles schwinden, sondern dieses Resultat der bezüglichen sprachmusikalischen Forschung gewinnt auch einen grösseren Werth für die Erkenntniss der vorliegenden Frage als alles, was hier einseitige Schlüsse, mögen dieselben dem sprach- oder musikwissenschaftlichen Gebiete angehören, bisher zu Tage förderten.

Was die Modulation der Sprechstimme, bezugsweise deren Steigen und Sinken betrifft, so ist es sehr beachtenswerth, dass sie sich ebenso nach den rhythmischen Verhältnissen der Sylben und Wörter, wie nach den Gefühlen und Gedanken des Redenden richtet und hierin in allen bekannten Sprachen eine und dieselbe bleibt, mit Ausnahme derjenigen, in denen, wie im Chinesischen, verschiedene Töne auch zur Kennzeichnung verschiedener Vorstellungen und Begriffe bei gleichen Lautverbindungen dienen.

Dieses zeigt sich nicht allein bei der tönend in die Höhe gehenden Frage und der tönend sinkenden Antwort, sondern bei allen Redesätzen, welche namentlich eine allgemeine Empfindung: Freude, Schmerz, Furcht, Gleichmuth, Hohn u. s. w. zum Ausdruck bringen, und in verschiedenen Sprachen mit einer übereinstimmenden Rhythmik wiedergegeben werden.

Zum Nachweis dieser Wahrheit recitirte der Redner eine freie, den hebräischen Rhythmus möglichst genau wiedergebende Uebersetzung des ersten Verses des 137. Psalms in den Worten:

„An der thränenreichen Fluth Babels, dort ach, blieb klanglos unser Weh und bar aller Tröstung. Nur dein allein dachten wir, o Zion" —

und ersuchte nun einen ihn in Vorführung seiner Musikproben unterstützenden Sänger, diese Worte in der von ihm aus dem hebräischen Text hergestellten Melodie (vergl. die Musikproben der obengenannten Abhandlung) vorzutragen. In der That musste hier die Uebereinstimmung der deklamatorisch nothwendigen Modulation mit dem Steigen und Sinken der Stimme in der betreffenden uralten hebräischen Melodie um so mehr überraschen, als andererseits nun auch, wie der Redner zeigte, die Intervalle dieses Liedes sich genau nach den Lauten des Urtextes, in Uebereinstimmung mit der erwähnten Laut- und Tonskala, richteten und in diesem ihren Tonwechsel zugleich noch viel wirksamer als die bloss richtige Recitation das Schmerzgefühl erkennen und mit empfinden liessen, das in dem betreffenden Verse für den Leser desselben verborgen liegt und wohl auch durch keine moderne Komposition seiner Worte erreicht werden könnte. Die richtige Modulation der Stimme — hob endlich der Redner noch ganz besonders hervor, — wird nur durch ein richtiges, natürliches, bezugsweise unverfälschtes Gefühl geleitet und lässt sich noch nicht in ihren inneren Gesetzen darlegen. Dieses Gefühl bedingt die natürliche so wirksame Musik einer jeden Sprache, mag sie von einem Kinde oder einem Erwachsenen ausgeführt werden, und die Schauspieler und Rhetoren unserer Zeit würden Grosses erreichen, wenn sie, fern allem widerwärtigen Raffinement im Ausdruck ihrer Rede, dieses Gefühl stets so treu zu beachten wüssten, wie solches den ausgezeichneten Rednern des Alterthums auf Grund ihrer rhetorischen Studien gelang. Unsere Komponisten könnten aber ungleich mehr, als es gewöhnlich geschieht, das Gemüth der Menschen beherrschen, wenn sie den sprachmusikalischen Arbeiten ihre Aufmerksamkeit zuwendeten, die ihnen nicht eitle Konjekturen und Hypothesen, sondern unzweideutige Belege für das innige Verhältniss zwischen Sprache und Musik aus einer Zeit bieten, wo die Pflege dieses Verhältnisses eine Kulturaufgabe war.

Den Schluss dieser Ausführungen bildete ein Gesangsvortrag aus dem oben erwähnten Deborahliede, mit Benutzung einer dem Urtexte syllabisch möglichst treu entsprechenden deutschen Uebersetzung. Die Reichhaltigkeit der hier sich kund gebenden schönen Melodik bewies so recht eigentlich, wie wenig diese durch ihre so enge Beziehung zur Sprache beeinträchtigt wurde; eine unserer Harmonielehre Rechnung tragende Begleitung diente indessen auch nicht wenig dazu, uns das Verständniss dieser charakteristischen Vokalmusik näher zu führen.

Wie wir vernehmen, hat der Redner auch Untersuchungen über die musikalische Bedeutung des Stabreims in der altdeutschen Dichtung angestellt, und beabsichtigt er über diesen Gegenstand, wie überhaupt über den sprachlichen Charakter der altgermanischen Musik, so weit wir von dieser eine sicher leitende Vorstellung gewinnen können, später Vorträge zu halten. C. B.

Meinungs-Austausch.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Als ich heute morgen die Spalten des „Klavier-Lehrers" durchflog, fesselte meine Aufmerksamkeit der Aufsatz des Herrn Gustav Stoewe, „Einiges aus der Anatomie des Armes und der Hand mit Bezugnahme auf das Klavierspiel." Doch sieh da, zum Schlusse sagt Herr St.: „Die längsten Phalangen besitzt der dritte Finger, ihm folgt der vierte, zweite, fünfte. Herr St. hat wahrscheinlich vergessen zu sagen: „In den meisten Fällen ist dies die Reihenfolge", aber: keine Regel ohne Ausnahme. Es existiren Hände, bei denen der zweite Finger länger ist, als der vierte und die Reihenfolge eine derartige ist: der dritte, der zweite, dann der vierte, zuletzt der fünfte. Diese Regel gilt aber fast nur für Damenhände, denn bei den Männern, diesen Herren der Schöpfung, ist ja alles normal?

Doch ich will Herrn St. die Sache weiter nicht übel nehmen, er hat sich wahrscheinlich noch nicht allzuviel mit Damenhänden beschäftigt.*)

Wenn man die Meisterwerke des Alterthums besichtigt, so den sterbenden Fechter, den Apollo von Belvedere, die Venus von Medici u. s. w., so sieht man an ihnen den Zeigefinger länger. Die Eingeborenen der Sandwich-Inseln, der Gorilla, Schimpanse und Orangutang zeigen ein umgekehrtes Verhältniss. Bei den Europäern wechselt dieses, bei den Frauen aber (wie oben schon erwähnt), ist der Ringfinger in der Regel kürzer, als der zweite, Ekar will darin einen ästhetischen Vorzug sehen.

Zum Schlusse will ich Ihnen, verehrter Redakteur, noch eine kleine Geschichte mittheilen. Relata refero! Casanova erzählt von dem Maler Raphael Mengs, er habe ihm einmal an seinem Bilde die Ausstellung gemacht, dass er den Ringfinger an einer Figur kürzer, als an der zweiten gemalt. „Eine drollige Bemerkung" rief Mengs, „da sehen Sie meine Hand!" Und er streckte sie hin. — „Sehen Sie aber meine", entgegnete Casanova, „ich glaube, sie unterscheidet sich nicht von jener anderer Adamskinder." — Der Maler warf seine Palette ärgerlich bei Seite, „von wem wollen Sie mich denn abstammen lassen?" bemerkte der Maler. — „Nun, da gehören Sie nicht meiner Gattung an", bemerkte Casanova, der die Rechte des Malers besichtigte. Da rief Mengs alle seine Leute herbei, alle mussten die Hände hinstrecken, und siehe, alle hatten sie den Ringfinger länger als den zweiten Finger. Er machte nun aus der Sache einen Scherz und rief: „Es freut mich, dass ich wenigstens in einem Punkte etwas in meinem Geschlechte voraus habe."

Ihre ergebene

Freienwalde a. O. Elise Ehlert,

welche ebenfalls den ästhetischen Vorzug besitzt.

*) Oho! der Direktor der Potsdamer Musikschule wird doch wohl Gelegenheit gehabt haben, auch an Damenhänden seine Erfahrungen zu bereichern. E. B.

Antworten.

Treue Abonnentin in Berlin. Die erste Antwort in Nr. 6 gilt Ihnen.

Abonnentin in Berlin. Weil der letzte Theil der Ouvertüre von Mozart herrührt. Auch von R. Wagner giebt es einen Schluss zu derselben Ouvertüre. Für den Konzertvortrag war ein solcher Schluss nöthig, da die von Gluck geschriebene Ouvertüre gleich in die erste Scene der Oper überleitet.

N. in Strasburg in W.-Pr. 1. Moto bezieht sich auf das Tempo, nicht auf den Vortrag, demzufolge ist andante con moto etwas schneller als andante. Andante cantabile bedeutet ein gesangvolles Andante, das Tempo des Andante wird durch das Beiwort nicht beeinflusst. 2. In Ihrer Parenthese ist die Beantwortung der Frage enthalten. Es sind Triolen gemeint. 3. Sängerhain von Erk und Greef à Heft 60 Pf., Bädeker, Essen, oder Silcher, 4 stimmige Volkslieder op. 60 und 67 à 1,50 Mark, Tübingen, Laupp.

Herrn **Nicolaus Fuchs,** k. k. geprüfter Musiklehrer in **Insbruck.** Sie erhalten in kurzem brieflich Nachricht.

Herrn Rektor **Hartung** in **Perleberg.** Ihre Zuschrift ehrt mich sehr, besten Dank für die günstige Meinung. Die betreffende Rubrik wird auch ferner das Gewünschte bringen.

Frl. **Ida Friedheim** in **Ragnit,** Ostpreussen. Für Ihre Zwecke geeignet empfehle ich Ihnen folgende im Verlag von Breitkopf u. Härtel erschienene Werke: Suite de pièces, drei Charakterstücke im Orchesterstyl, vier Kinderstücke (nicht leicht) von Berthold Tours, ferner zwölf melodische Klavierstücke (Vortragsstudien) von Eduard Rohde, sämmtlich à 4 ms., sehr dankbar und instruktiv und ein Theil davon besonders zum Vortrag bei Schülerprüfungen und sonstigen festlichen Gelegenheiten geeignet.

Herrn **Josef Saphir** in **Wesserling** im Elsass. Nur für Franzosen.

Herrn **A. Schulze** in **Wolfsburg.** 1. Gesangübungen für Schule und Haus von Carl v. Radecki. Pr. 4 Mk. — Gesanglehrer und Gesangunterricht in der Volksschule von G. Reichelt. Letzteres, obgleich nur für die Volksschule bestimmt, enthält Ausführliches über Tonbildung, Artikulation etc. Pr. 2 Mk. 25 Pf. Beide Werke im Verlage von Breitkopf u. Härtel in Leipzig. — 2. Klavierschule von Rohde, Breslau, Hientzsch. Pr. 3 Mk. oder Urbach's Klavierschule, Leipzig, Sigismund und Volkening. Pr. 3 Mk. 3. Ein Choralbuch mit rhythmischen Melodien in vierstimmiger Bearbeitung für Pianoforte habe ich nicht entdecken können. Vielleicht wählen Sie Rohde's oder A. Haupt's Choralbuch, beide vierstimmig für Pianoforte oder Orgel, doch zugleich so eingerichtet, dass die Choräle auch von 4 Stimmen ausgeführt werden können. Ersteres erschien bei Hientzsch in Breslau, Pr. 3 Mk., letzteres bei Schlesinger in Berlin, Pr. 4 Mk. 50 Pf.

Frl. **Adele Engelhardt** in **Bromberg.** Muss d heissen.

Herrn Musikdir. **Ludw. Proksch** in **Reichenberg,** Böhmen. Bitte, mir die Kompositionen zu übersenden.

Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staats-Stipendien für Musiker.

Am 1. Oktober cr. kommen 2 Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdy'schen Stiftung zur Ausbildung befähigter und strebsamer Musiker zur Verleihung. Jedes derselben beträgt 1500 Mk. Das eine ist für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Die Verleihung erfolgt an Schüler der in Deutschland **vom Staat subventionirten musikalischen Ausbildungs-Institute,** ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität.

Bewerbungsfähig ist nur Derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr einem der genannten Institute angehört. Ausnahmsweise können preussische Staatsangehörige, ohne dass sie diese Bedingungen erfüllen, ein Stipendium empfangen, wenn das Kuratorium für die Verwaltung der Stipendien auf Grund eigener Prüfung ihrer Befähigung sie dazu für qualifizirt erachtet.

Die Stipendien werden zur Ausbildung auf einem der betreffenden, vom Staate subventionirten Institute ertheilt, das Kuratorium ist aber berechtigt, hervorragend begabten Bewerbern nach Vollendung ihrer Studien auf dem Institute ein Stipendium für Jahresfrist zu weiterer Ausbildung (auf Reisen durch Besuch auswärtiger Institute u. s. w.) zu verleihen.

Sämmtliche Bewerbungen nebst den Nachweisen über die Erfüllung der oben gedachten Bedingungen und einem kurzen, selbstgeschriebenen Lebenslauf, in welchem besonders der Studiengang hervorgehoben wird, sind bis zum 1. Juli c. an das unterzeichnete Kuratorium — Berlin, NW., Unter den Linden 4 — einzureichen.

Den Bewerbungen um das Stipendium für Komponisten sind eigene Kompositionen nach freier Wahl, unter eidesstattlicher Versicherung, dass die Arbeit ohne fremde Beihülfe ausgeführt worden ist, beizufügen.

Die Verleihung des Stipendiums für ausübende Tonkünstler erfolgt auf Grund einer am 30. September c. in Berlin durch das Kuratorium abzuhaltenden Prüfung.

Berlin, den 1. April 1879.

Das Kuratorium
für die Verwaltung der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stipendien.
Joachim. Fr. Kiel. Carl Eckert.

☞ Diese No. enthält 2 Beilagen:
1) **Schleicher und Schüll in Düren** (Preisverzeichniss von **Noten-Papier.**)
2) **C. F. Leede in Leipzig** (Musikalische Werke von **Heinrich Germer.**)

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 9. Berlin, 1. Mai 1879. II. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Einiges aus der Anatomie des Armes und der Hand mit Bezugnahme auf das Klavierspiel.

Von **Gustav Stoewe.**

(Fortsetzung.)

Beim Klavierspiel sind die in den Mittelhandknochen des vierten und fünften Fingers stattfindenden Bewegungen nur in der Wirkung sichtbar, welche sie auf die Gestaltung des Handrückens ausüben. Die Grenzen der Bewegung sind zu erkennen: nach der Beuge-Richtung bei forcirtem Untersetzen des Daumens und bei Engstellungen der Finger, wobei der Handrücken eine konvexe Gestalt nimmt, — nach der Streck-Richtung bei eingedrückten Knöcheln und bei Spreizungen (Spannungen) der Finger, wobei jener eine gestrecktere Gestalt zeigt. Das Hohlhandmachen ist für Jeden leicht, schwerer ist es schon, die entgegengesetzte Bewegung, das Strecken des Handrückens, mit einiger Energie auszuführen. Noch schwerer ist es, diese Bewegungen mit den Mittelhandknochen des vierten und fünften Fingers allein auszuführen, — wahrscheinlich, weil die betreffenden Muskeln gewohnt sind, ihre Bewegungen im täglichen Leben nur mit dem Daumen zusammen zu machen. Dies alles ist auch der Grund dafür, dass es dem Anfänger so schwer wird, den Knöchel des fünften Fingers mit den anderen Knöcheln in eine annähernd gerade Linie zu bringen. Um diese Handstellung zu erreichen, sind Uebungen sehr komplizirter Art nöthig, deren Beschreibung in die Bewegungslehre gehört.

Wir gelangen nun zur Betrachtung des Gelenkes der Daumenwurzel. Der Mittelhandknochen des Daumens nimmt, da der Daumen nur zwei Phalangen hat, eine Art von Mittelstufe zwischen Mittelhand und Phalangen ein; er repräsentirt gleichsam den Mittelhandabschnitt und die Grundphalanx des Daumens zugleich. Das Gelenk, welches den Daumen-Mittelhandknochen mit dem ersten der 4 Handwurzelknochen zweiter Reihe (dem Trapezbein) verbindet, ist ein gemischtes Gelenk (Sattelgelenk) und gestaltet, wie beim Handgelenk, Winkelbewegung in zwei sich rechtwinklich kreuzenden Ebenen, welche Bewegungen auch hier einerseits Beugung und Senkung, andererseits Abziehung und Zuziehung genannt werden. Um die erstere Bewegungsart zu ersehen, nehme man zuvor folgende Handstellung ein: Man richte bei gebeugtem Unterarm die Mittelhand in der Ueberstreckung senkrecht in die Höhe und halte den Daumen mit gestreckten Phalangen in der Ebene der Handfläche und von dem zweiten Finger möglichst entfernt. Die Bewegung nun, welche der Daumen-Mittelhandknochen aus dieser Stellung unterhalb der andern Finger dicht an ihnen vorbei macht (Untersetzen beim Klavierspiel), heisst Beugung, — die Rückkehr in die vorige Stellung (Spreizung oder Spannung), heisst Streckung. — Um zur Ab- und Zuziehung des Daumen-Mittelhandknochens zu gelangen, lege man zuvor den Daumen bei vorher beschriebener Handstellung dicht an die Hand und entferne ihn nun aus dieser Stellung in einer die vorige Bewegungsebene schneidenden andern Ebene vom zweiten Finger, (Anschlag - Bewegung). Diese Bewegung heisst

Abziehung, und die Rückkehr in die vorige Stellung (Heben vor dem Anschlage), heisst Zuziehung. Soll innerhalb dieser ganzen Bewegung noch eine (für das Klavierspiel nothwendige) Mittelstellung eingenommen werden, so heisst diese Streckung und ist der vollendeten Zuziehungsbewegung gleich. In diesem Falle wird aber, wie beim Handgelenk, die aus der vollendeten Beugungsbewegung zurückführende Streckbewegung, sobald sie über jene Streckungsstellung hinausgeht, auch hier Ueberstreckung genannt werden müssen. Wenn die grösste Bewegung mit der grössten Abziehung verbunden wird, so entsteht eine geringe Drehung des Daumens, welche sich beim Anschlag des unter die Finger gesetzten Daumens leicht beobachten lässt. Aus der Zusammensetzung der im Gelenk der Daumenwurzel stattfindenden Bewegungen entsteht wie bei der Hand eine kreisförmige Bewegung. Sie wird z. B. ausgeführt, wenn man bei gefalteten Händen den einen Daumen um den andern bewegt.

e. Gelenke der Finger. Man unterscheidet am Daumen ein Knöchelgelenk und ein Fingergelenk und an den übrigen 4 Fingern je ein Knöchelgelenk und 2 Fingergelenke. Die Knöchelgelenke der 4 Finger, welche ihre Verbindung mit den Mittelhandknochen bilden, sind gemischte Gelenke; sie gestatten demzufolge Bewegungen in zwei Richtungen, einerseits Beugung und Streckung, andererseits Abziehung und Zuziehung. Diese Bewegungen sind in gleicher Weise wie die im Handgelenk stattfindenden zu bestimmen. Bei der Streckungsstellung befindet sich das erste Glied in einer Linie, welche mit dem Handrücken in derselben Ebene liegt. Die Bewegung des ersten Fingergliedes von dieser Stellung aus, welche sich dem Faustmachen nähert, heisst Beugung, die entgegengesetzte Ueberstreckung. An den Rändern des Gelenkes findet ein den Spielraum der Bewegung plötzlich hemmendes Anstossen nur bei der vollendeten Beugung statt. Bei der entgegengesetzten Bewegung können die Gelenkränder übereinander hinausgehen, daher auch bei vielen Menschen eine sehr beträchtliche Ueberstreckung der Finger gegen den Handrücken entweder ohne Weiteres möglich ist, oder doch durch Uebung erreicht werden kann, während die gewöhnliche normale Grenze der Bewegung die gerade ausgestreckte Stellung ist.

Beim Klavierspiel findet eine Ueberstreckung des ersten Fingergliedes statt, wenn der Finger zum vollen Anschlage gehoben wird, und eine Beugung, wenn er sich beim Niederdrücken der Taste nach unten bewegt.

Was nun die Ab- und Zuziehung der Finger anbelangt, so sind diese Bewegungen folgendermaassen festzusetzen. Man lege die vollständig ausgestreckte Hand mit nebeneinander liegenden Fingern auf eine Tischplatte und denke sich durch den Mittelfinger der Länge nach eine feststehende Linie gezogen. Alle Bewegungen der Finger nun, auch die des dritten Fingers, welche sich von jener Linie nach beiden Seiten zu entfernen, sind Abziehungen, alle, welche sich ihr nähern, Zuziehungen. Hieraus geht hervor, dass der zweite, dritte und fünfte Finger die Abziehung und die Zuziehung nur nach je einer Seite machen können, während der dritte Finger beide Bewegungen nach rechts und links auszuführen im Stande ist. Man bemerke hierbei, dass wenn aus der vorher bezeichneten Lage bei ruhig bleibender Mittelhand alle Finger scharf auseinander gespreizt werden, der dritte nicht liegen bleibt, sondern auch eine Abziehung macht und zwar nach dem fünften Finger zu.

Beim Klavierspiel wechselt Ab- und Zuziehung der einzelnen Finger fast unaufhörlich miteinander.

Das Knöchelgelenk und das Fingergelenk des Daumens ist ebenso, wie die noch übrigen 8 Fingergelenke der übrigen Finger, ein einfaches Winkelgelenk, in welchem nur Beugung und Streckung vorkommt. Eine Ueberstreckung ist bei manchen Individuen möglich und zwar am häufigsten im Daumenfingergelenk, seltener im Daumenknöchelgelenk und in den letzten Gelenken der 4 Finger. (Letztere Bewegung ist beim Klavierspiel das sogenannte „Einknicken".) Die Ueberstreckung des letzten Daumengliedes ist sehr wohl zu verwerthen beim Zusammenschlagen zweier nebeneinander liegender Unter- oder Obertasten, während die Ueberstreckung der Endphalangen der Finger in das Gebiet der „ungünstigen Gelenk- und Muskelbildungen" gehört, deren Behandlung ein besonderes Kapitel der musikalischen Bewegungslehre ausmacht. Eine geringe Beugung der Daumenglieder kommt beim Klavierspiel in der Quint- und Sextlage, eine grössere beim Untersetzen des Daumens vor; beim zweiten und dritten Finger findet die Beugung der letzten beiden Glieder fast unaufhörlich statt, in geringerem Grade schon beim vierten und fünften — und zwar bei allen diesen Fingern während des Anschlags der Obertasten in kleinerem, der Untertasten in grösserem Maasse. Zuweilen ist sogar ein noch grösserer Grad der Krümmung erforderlich, eine Stellung, welche passend Ueberkrümmung zu nennen ist. Die Streckung der letzten beiden Fingerglieder kommt vor: beim Daumen bei grösserer Entfernung desselben vom zweiten Finger, bei den übrigen Fingern, wenn diese bei einer besonderen Spielart zum vollen Anschlage gehoben werden.

Aus dieser ganzen Darstellung geht hervor, dass beim Heben der langen Finger zum

Anschlage auf eine Untertaste das erste Glied eine Ueberstreckung, die beiden andern eine Beugung machen, dass dagegen bei niedergedrückter Taste sich alle drei Glieder in der Beugung, oder, falls mit sehr tiefen Knöcheln gespielt wird, das erste in der Streckung und die beiden andern in der Beugung befinden.

Schliesslich folgt hier eine Zusammenstellung aller Gelenke und Glieder, wie sie sich von der Schulter ab am Arm und der Hand aneinander reihen.

Schultergelenk:
Oberarm (1 Knochen).
Ellbogengelenk:
Unteram (2 Knochen).
Erstes Handgelenk:
erste 4 Handwurzelknochen.
Zweites Handgelenk:
zweite 4 Handwurzelknochen.
{straffes Gelenk des 4. und 5. Mittelhandknochens,
{freies Gelenk des Daumen-Mittelhandknochens.
Mittelhand: (5 Knochen.)
5 Knöchelgelenke,
5 Grundphalangen der 5 Finger,
4 erste Fingergelenke des 2. bis 5. Fingers,
{4 Mittelphalangen der 4 Finger,
{(fehlt am Daumen).
{4 zweite Fingergelenke der 4 Finger,
{Daumenfingergelenk,
5 Endphalangen der 5 Finger.

(Schluss folgt.)

Die Musik der Griechen.

Von **Anna Morsch.**

II.

Bald nach den Zeiten der in meinem letzten Briefe genannten Dichtermusiker, begann unter den Künstlern sich eine spekulative Richtung Bahn zu brechen, die sich mit der Natur und den Eigenschaften der Töne beschäftigte, und die Musik, die bis dahin nur der dichterischen Begeisterung und dem Kultus des Göttlichen gedient hatte, in den Kreis der Wissenschaft und der philosophischen Betrachtung hinüberzog. Auf Pythagoras von Samos, der um 680 v. Ch. geboren, wird die Begründung der griechischen Musiklehre zurückgeführt; er war es wohl hauptsächlich zuerst, der sich bemühte, dem Tone, der bisher nur geschaffen schien, dem Kulte der Mythen und der Theogonien seinen erklärenden Zauber hinzuzufügen, eine feststehende, wissenschaftliche Grundlage zu sichern. Sein Wissensdrang hatte ihn viele Jahre hindurch nach Aegypten und Chaldäa geführt und, zurückgekehrt nach seinem Vaterlande, siedelte er von Samos, wo er für sein tiefernstes Wesen nicht die gewünschte Sympathie fand, nach Kroton in Unteritalien über, wo sich ihm bald ein reicher Schülerkreis anschloss. Pythagoras hat zuerst den Ton einer mathematischen Prüfung unterworfen, er berechnete die Schwingungszahlen in ihren Verhältnissen untereinander, er fügte der siebensaitigen Leyer Terpander's die achte Saite hinzu; und die Erfindung der Tonschrift wird ihm gleichfalls zugeschrieben, obwohl er wahrscheinlich nur die bereits von Terpander gegebene Grundlage erweiterte und ausbeutete.

Das griechische Musiksystem gründet sich auf das Tetrachord, die Quarte; nicht auf die Oktave, wie bei dem unsrigen, und diese Beschränkung ist es wohl zumeist, dass trotz des feinsinnigen, in vieler Beziehung reicher, als selbst das unsrige, ausgebildeten, griechischen Musiksystems eine wirklich melodische Entfaltung in unserem Sinne unmöglich blieb. Die Tonleitern der Griechen, denen Namen von Völkern oder Provinzen beigelegt waren, bestehen daher nicht aus einer Reihe von 8 Tönen, sondern aus zwei zusammengesetzten Tetrachorden, und je nach der Lage des Halbtons erhielten sie ihren Namen und ihre Bedeutung. Wir finden hier zunächst drei verschiedene Arten von Tetrachorden, je nachdem der Halbton nämlich zwischen der ersten und zweiten, oder den anderen beiden Stufen lag. Lag der Halbton in einem Tetrachorde zwischen der ersten und zweiten Stufe: e—f—g—a, so hiess es ein dorisches; zwischen der zweiten und dritten: d—e—f—g, ein phrygisches, und zwischen der dritten und vierten: c—d—e—f, ein lydisches Tetrachord. Zwei Tetrachorde können nun zu einer Oktavenreihe in doppelter Weise zusammengestellt werden, und man nannte sie danach getrennt oder verbunden. Getrennt waren sie, wenn zwischen beiden der Raum eines ganzen Tones lag und diesen nannte man den diazeuktischen oder Trennungston; als verbunden hingegen wurden sie bezeichnet, wenn der höchste Ton des tiefsten Tetrachordes zugleich der tiefste des höheren war. Da diese Reihe dann nur sieben Töne enthielt, so wurde, um die Oktave vollzumachen, entweder oben oder unten der fehlende achte Ton hinzugefügt, der dann ebenfalls diazeuktischer Ton hiess.

Auf diese Weise ergab sich folgende Zusammenstellung:

Zwei dorische, getrennte Tetrachorde nannte man einfach die dorische Tonart:

e—f—g—a h—c—d—e

Waren dagegen diese Tetrachorde verbunden, und der hinzugefügte diazeuktische Ton lag unten, so hiess sie die hypodorische Tonart:

a h—c—d—e—f—g—a

lag er dagegen oben, so hiess sie die hyperdorische Tonart:

h—c—d—e—f—g—a h

In derselben Weise geschah es mit den beiden anderen Quartengattungen. Zwei getrennte phrygische Tetrachorde geben die phrygische Tonart:

d—e—f—g a—h—c—d

lag bei zwei verbundenen der diazeuktische Ton unten, so entstand die hypophrygische Tonart:

g a—h—c—d—e—f—g

und oben, die hyperphrygische Tonart:

a—h—c—d—e—f—g a

Zwei getrennte lydische Tetrachorde bildeten die lydische Tonart:

c—d—e—f g—a—h—c

stand der diazeuktische Ton unten, die hypolydische Tonart:

f g—a—h—c—d—e—f

und oben, die hyperlydische Tonart:

g—a—h— c—d—e—f g

So entstanden auf diese Weise neun Oktavengattungen, von denen jedoch zwei mit einander übereinstimmen, die hypodorische mit der hyperphrygischen und die hypophrygische mit der hyperlydischen, so dass folgende sieben übrig blieben:

Lydisch C—c,
Phrygisch D—d,
Dorisch E—e,
Hypolydisch F—f,
Hypophrygisch oder ionisch G—g,
Hypodorisch oder aeolisch A—a,
Hyperdorisch oder mixolydisch H—h.

Ausser diesen sieben Oktavengattungen besassen die Griechen in der Folge aber noch ein anderes Tongeschlecht, das besonders von den späteren Musikschriftstellern ausgebildet wurde, und dies war eine zwei Oktaven umfassende Mollskala, die mit unserem Moll identisch ist, und die auf jede der zwölf Halbstufen der Oktave transponirt werden konnte. Diese Mollskala erhielten merkwürdiger Weise dieselben Namen, wie die vorbenannten Oktavengattungen, aber wenn man die Sache genauer betrachtet, geschieht dies mit vollem Recht, und zwar in folgender Weise:

Wenn die verschiedenen Oktavengattungen auf einer Tonhöhe, z. B. den Ton: F errichtet werden, so erhalten wir folgende Reihen:

Lydisch: f—g—a b—c—d—e—f,
Phrygisch: f—g—as - b—c—d—es—f,
Dorisch: f—ges—as —b—c—des—es—f u. s. w.

Die Griechen verlängerten nun diese Oktavengattungen nach der Höhe und der Tiefe so weit, bis sie eine zwei Oktaven umfassende Mollskala erhielten, benannten sie dann aber nach dem Tone, von dem sie ursprünglich ausgegangen waren, so dass folgendes System entstand, bei welchem ich die ursprüngliche Oktavengattung durch halbe, die hinzugefügten Noten durch Viertel bezeichnet habe:

Hypodorisch oder Aeolisch.



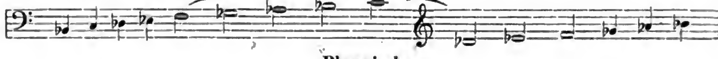
Hypophrygisch oder ionisch.



Hypolydisch.



Dorisch.



Phrygisch.



Lydisch.



Hyperdorisch oder Myxolydisch.
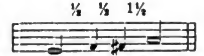


Aus dieser doppelten Benennung der Tonarten ist die im Mittelalter entstandene Verwechslung der Kirchentöne herzuleiten, die mit der ursprünglichen, griechischen nicht im Einklang ist; die Kenntniss dieser doppelten Benennung der griechischen Oktavengattungen gelangte erst später wieder zur Kenntniss der Musikschriftsteller.

Die also gefundene zwei Oktaven umfassende Mollskala bestand somit aus zwei getrennten Paaren verbundener Tetrachorde, der in der Tiefe noch ein diazeuktischer Ton, den man den hinzugenommenen oder proslambanomenos nannte, angehängt wurde. Oft wurde dem zweiten Tetrachorde noch ein verbundenes eingeschoben, so dass die ganze Skala aus fünf Tetrachorden bestand. Jeder einzelne Ton hatte seinen Namen, und ich zeichne sie Ihnen, mit den griechischen Namen und der deutschen Uebersetzung hier auf:

	Proslambanomenos	Hinzugefügt. Ton	
Hypaton Tiefste	Hypate	Tiefster	
	Parypate	Vertiefster	
	Lichanos	Zeigefinger	
Meson Mittelste	Hypate	Tiefster	
	Parypate	Vertiefster	
	Lichanos	Zeigefinger	
	Mese	Mittel	
Synemmenon Verbundene	Trite	Dritter	
	Paranete	Vorletzter	
	Nete	Letzter	
	Paramesos	Nachbar des Mittel	
Diezeugmenon Getrennte	Trite	Dritter	
	Paranete	Vorletzter	
	Nete	Letzter	
Hyperbolaeon Oberste	Trite	Dritter	
	Paranete	Vorletzter	
	Nete	Letzter Ton.	

Ausser diesem diatonischen System besassen die Griechen aber noch das chromatische und enarmonische System, von denen wir, trotzdem sie entschieden im Gebrauch gewesen sind, doch annehmen können, dass sie eine hervorragende Bedeutung nicht gehabt, und später durch die immer reicher entwickelte Diatonik verdrängt wurden. Das chromatische System bestand aus zwei halben Tönen und einer kleinen Terz:

½ ½ 1½



Das enarmonische aus zwei Vierteltönen und einer kleinen Terz:

¼ ¼ 2

aber selbst diese erfuhren noch weitere Schattirungen und Veränderungen, so dass wir von einem weichen chromatischen Geschlecht, von einem anderthalbigen chromatischen Geschlecht u. a. erzählen hören.

Neben dem musikalisch technischen Gehalt der Tonarten schrieben die Griechen ihnen einen fast noch wichtigeren ethischen zu, und ich lasse einige der alten Schriftsteller hierüber reden. Lukian nennt die phrygische Tonart begeistert, die lydische bakchisch, die dorische würdig ernst; Apulejus hält die aeolische für einfach, die lydische klangvoll, die dorische kriegerisch, die phrygische für religiös. Platon verwirft die mixolydische als schwächlich und weinerlich, jonisch und lydisch seien zu weichlich und nur die dorische und phrygische seien geeignet, zur Erziehung der Jugend verwendet zu werden. Aehnlich Aristoteles, und sein Schüler Heraklid kennzeichnet die dorische Tonart als prachtvoll und feierlich, die aeolische passe zu Wein, Liebe und Wohlleben, die jonische sei rauh und düster u. s. w.

(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 25. April 1879.

Die **Sing-Akademie** brachte am Abend des Charfreitags die Kantate: „Der Tod Jesu" von C. H. Graun zur Aufführung. Nicht allein der Umstand, dass diese Aufführung vor einem sehr zahlreichen Auditorium von statten ging, sondern auch die Thatsache, dass eben dieses Werk an demselben Abende und am Mittwoch der stillen Woche von anderen Chor-Vereinen vorgeführt wurde, beweisen zur Genüge, dass sich die christliebenden Gemüther in dieser Zeit gerade nach einer Gabe sehnen, in der das Passionsdrama des Heilandes durch das Medium der Musik seine kunstverklärte Weihe empfangen hat. Darum wird diese Komposition Graun's in der Charwoche so lange noch seinen Ehrenplatz behaupten, als es durch kein anderes Werk verdrängt wird, das im Gewande edelster Volksthümlichkeit zugleich den Anforderungen der künstlerischen Gegenwart entspricht.

Es ist wahrlich keine geringe Aufgabe: aus der Tiefe der religiösen Kunstanschauungen heraus ein Werk zu schaffen, das zugleich der Sinnenwelt einer grossen Menschengemeinschaft leicht zugänglich wird. Dieses Verlangen hängt jedenfalls mit dem allgemeinen frommen Wunsche der gebildeten — zumal der musikalisch-gebildeten — Welt zusammen, ein Gemeinsames in Sachen des Glaubens zu finden, das der Gesammtheit der Menschen sympathisch und verständlich zugleich erscheint.*) — Die Ausführung von Seiten der Singakademie unter Herrn Blumner's bewährter Direktion war eine rühmenswerthe. Die Chöre, die im Ganzen weit mehr die tiefe Tragik der Situation zur Anschauung bringen, als die Solopartieen, waren auch ganz von der ernsten Idealität dieser Gedankenwelt durchdrungen. Die Solisten, namentlich die Männerstimmen, hatten nicht selten noch eine etwas zu realistische Färbung in ihren Vorträgen. Den Sängern, insonderheit den Oratoriensängern, ist emsiges Studium der heiligen Schrift nicht genug ans Herz zu legen. Sie müssen immer mehr zur Erkenntniss gelangen, dass der heilige Geist der Bibel und der heilige Geist der Kunst ein und derselbige ist. Die Sopransoli sangen sonst ganz anerkennenswerth die Damen Fräulein Marie Breidenstein und Fräulein Anna Ruediger, das Tenorsolo Herr Julius Sturm und den Bass Herr Freiherr Arnold Senfft von Pilsach, der auch in diesem Fache seine prächtige, üppig blühende Stimme zur Geltung zu bringen wusste. — Die Orgelbegleitung führte Herr Otto Dienel, die Orchesterbegleitung die Berliner Sinfoniekapelle aus.

Tages darauf, also am Sonnabend vor dem Oster-Sonntage, fand ein anderes, sehr interessantes Passionskonzert in der St. Philippus-Apostel-Kirche des Abends statt. Hierin brachte Herr **H. Schröder** mit der Streich-Orchester-Klasse seines Musikinstitutes Joseph Haydn's so selten gehörtes Oratorium „Die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuze“ als Original-Streichquartett zur Aufführung. Das Programm enthält dazu schätzenswerthe historische Notizen, die unsern Lesern nicht vorenthalten sein sollen. Darnach beauftragte anno 1785 ein Kanonikus in Cadix unsern Tonmeister, obenbenanntes Objekt als Oratorium zu komponiren. Der Geistliche gab die Zusicherung, dass seine Musik an einem bestimmten Tage der Fastenzeit jährlich in der Kathedrale zu Cadix gespielt werden sollte. Die sieben Worte hatte der Bischof in Zwischenräumen vorzutragen, die durch reine Instrumentalmusik so ausgefüllt werden sollten, dass die Zuhörer nicht ermüdeten. In späterer Zeit verfasste ein Kanonikus in Passau zu dieser Haydn'schen Musik einen deutschen Text, worauf sie für Gesang mit Instrumental-Begleitung umgearbeitet wurde. — Herr Schröder hat sich durch Vorführung dieses Werkes in der Originalform sowohl die andächtig versammelte Philippus-Gemeinde, als auch insbesondere die Verehrer des Haydn'schen Genius zu hohem Danke verpflichtet. Die Komposition umfasst dem Inhalte entsprechend ausser einer Adagio-Introduktion 7 Sätze mit Adagio-Charakter, woran sich ein kurzes Presto schliesst. Dass eine solche Zusammenstellung, schon allein um des Tempos willen, ein wenig ermüdend wirken muss, trotzdem Herr Prediger Dr. Lammers vor den einzelnen Sätzen nicht allein mit Würde die Kreuzes-Worte, sondern die gesammte Kreuzigungs-Geschichte in übersichtlicher Zusammengehörigkeit vortrug: das begreift sich leicht. Und doch kann man kaum an einem zweiten Werke Haydn's unerschöpfliche Produktionskraft so sehr bewundern, wie an diesem Oratorium mit seiner schier unendlichen Reihe von Adagio's, Largo's, Grave's und Lento's. Die naive Tonmalerei des Erdbebens nach Jesu Tode wirkt nach all diesen Andante's eben nicht erbaulich. — Dieses Schluss-Presto gelang dem jungen Orchestervölkchen nicht sonderlich; sonst gebührt dieser Streichorchester-Klasse hohes Lob und damit der umsichtigen, tüchtigen Lehrkraft ihres Direktors. — Vielleicht unternimmt es Herr Schröder, uns ein anderes Mal das für Gesang umgearbeitete Oratorium zu Gehör zu bringen. Durch den Gesang dürfte die Instrumental-Monotonie doch ein sicheres Gegengewicht erlangen. Alfred Kalischer.

Unter der altbewährten vorzüglichen Leitung seines Dirigenten, des Königlichen Musikdirektors Herrn Hermann Hauer, brachte der **Gesangverein für Kirchenmusik** in der St. Jakobi-Gemeinde am Charfreitage Abends den „Tod Jesu“ in der St. Jakobi-Kirche zur Aufführung. Der Chor, der alle Nummern, selbst die schwierigsten, mit grosser Sicherheit, vollkommen reiner Intonation und sorgfältiger, charakteristischer Nüancirung ausführte, — die Solokräfte, aus hervorragenden Künstlern bestehend (Frau Erler und den Mitgliedern der Königlichen Hofbühne Fräul. Seehofer, Herren Ernst und Michaels), welche mit vollständiger Beherrschung der vielfachen technischen Schwierigkeiten, mit geist- und seelenvollem Vortrage ihre Aufgaben lösten, — endlich Herr Musikdirektor Succo, welcher mit gewohnter Meisterschaft das Accompagnement auf der Orgel ausführte; alle diese trugen durch ihre ächt künstlerische Hingabe an das Werk zugleich mit dem Dirigenten, welcher vorher mit ausserordentlicher Sorgfalt die Kantate einstudirt hatte und bei der Ausführung mit energischer Sicherheit den Kommandostab führte, dazu bei, die Aufführung zu einem bedeutenden künstlerischen Erfolg zu gestalten Die gefüllte Kirche liess auch auf einen beträchtlichen pekuniären Erfolg schliessen; um des edlen Zweckes willen (zum Besten der Ueberschwemmten) wünschen wir dies von Herzen.

Unter den verschiedenen Musikinstituten in der Potsdamer Vorstadt Berlins hat keines einen so raschen Aufschwung genommen, wie das **Pädagogium für Musik von Handwerg**: mit 8 Schülern begann dasselbe im Oktober 1875 und zählte zu Ostern 1879

*)Wir bedauern, in Bezug auf das Urtheil über Graun's Werk unserm geschätzten Herrn Mitarbeiter widersprechen zu müssen. Der kühle Rationalismus, der Mangel wahrer, tiefer Empfindung, der sich darin kundgiebt, ferner das Unvermögen, so gewaltige Vorgänge wie die in der Passion in gleicher Erhabenheit durch die Musik zu schildern, lassen es ungerechtfertigt erscheinen, dass man einem gebildeten, musikalischen Publikum, einer gläubigen Gemeinde, am Charfreitag immer wieder dieses verblasste Werk vorführt. E. B.

über 120 Schüler. Gebührt das Verdienst dafür vor Allem dem Direktor, der durch seine Tüchtigkeit als Pädagoge und Musiker, durch seine Umsicht und Energie der Anstalt den rechten Geist des Ernstes und eifrigen Strebens eingehaucht hat und der durch seine Liebenswürdigkeit Lehrer und Schüler an seine Person zu fesseln weiss, so ist doch nicht unerwähnt zu lassen, dass ihm auch ausgezeichnete Lehrkräfte — wir nennen nur den als trefflichen Komponisten bekannten Kgl. Musikdirektor Jean Vogt und den als Pianisten, Pädagogen und Musikgelehrten hochgeschätzten Professor Dr. Alsleben — zu Gebote stehen, welche in engem Zusammenwirken mit dem Direktor die Schüler und damit das Gedeihen des Instituts zu fördern suchen. Die 4 Prüfungen, welche das Pädagogium zu zwei Mal je zweien am 14. und 28. März veranstaltet hatte, legten vollgültiges Zeugniss für die Gediegenheit des Unterrichtes auf allen Stufen des Könnens bis zur Virtuosität hin ab; denn sowohl die technische Ausführung wie der Vortrag seitens sämmtlicher Schüler, die zum grossen Theile ihre Stücke auswendig spielten, war auf allen Stufen solide und gereichte Lehrern und Schülern zur Ehre. Einige der hervortretendsten Leistungen gestatteten sogar einen künstlerischen Maassstab anzulegen. Mit besonderem Vergnügen heben wir hervor, dass die Programme der einzelnen Prüfungen fast ohne Ausnahme nur die besten Kompositionen für jede Stufe boten. Dass die Klassiker und neueren Meister bis auf Schumann und Liszt darunter überwiegend vertreten waren, versteht sich von selbst, doch möchten wir bei dieser Gelegenheit speciell der reizenden Jean Vogt-schen Stücke gedenken, die auch von den Zuhörern mit grossem Beifall aufgenommen wurden; dieselben sind hier in der Schlesinger'schen Verlagsbuchhandlung erschienen. —an.

„Herr Dr. Langhans ist verreist", mit diesen Worten erhielten wir durch die Post am 13. April das Billet zurück, welches wir am 18. April unserm geehrten Mitarbeiter Herrn Dr. L. mit der Bitte übersandt hatten, über das Konzert des **Mannstädt'schen Gesangvereins am 12. ds. Mts.** zu berichten. In demselben gelangte u. A. ein neues Werk, ein Kyrie für Soli, Chor und Orchester von Fürst Rudolf Liechtenstein zur Aufführung, über das wir unseren Lesern unter so bewandten Umständen nur nach Aeusserungen hiesiger, hervorragender Kritiker berichten können. Danach giebt das Werk zwar Zeugniss von dem Talente des Komponisten, lässt aber die Würde des kirchlichen Styls vermissen. Leidenschaftlich bewegter, dramatischer Ausdruck ist überwiegend, der fromme, weihevolle, kirchliche fehlt fast gänzlich. Ausserdem fehlt dem Komponisten, sagt der geschätzte Kritiker der Vossischen Zeitung, Herr G. Engel, „der Sinn für harmonischen Aufbau eines Ganzen und für diejenige Schönheit, die ausdrucksvoll und machtvoll zugleich ist." E. B.

Charlottenburg. Herr Musikdirektor Otto Lessmann, der allzeit Hilfsbereite, wo es sich um Wohlthun handelt, hatte im kleinen Saal der „Flora" ein Konzert veranstaltet, das, Dank der Mitwirkung zum Theil ausgezeichneter künstlerischer Kräfte, dem grossen Auditorium einen schönen, künstlerischen Genuss bereitete. Den gesanglichen Theil des reichhaltigen, interessanten Programms führten die bei uns und auswärts gleich angesehene Konzertsängerin Fräulein Mina Sciubro und der Tenorist der Königlichen Hofoper, Herr Ernst aus; am Klavier begegneten wir als Solisten dem Pianisten Herrn Zoch aus München und als Vierten im Bunde hörten wir den trefflichen Cellisten Herrn Heinrich Grünfeld, der noch in letzter Stunde für den dienstlich verhinderten Königlichen Kammermusiker Herrn Jacobowski eintrat. Die Sängerin Fräulein Sciubro bot uns diesmal die Iphigenien-Arie „O du, die mir einst Hülfe gab", Rubinstein's „Es blinkt der Thau", Brahms' „Wiegenlied", sowie drei tiefempfundene Lieder ihres Lehrers „Am fernen Horizonte", „Wenn ich auf dem Lager liege" und das frische, vielbekannte „Wach auf Gesell!" Trotz einer anfangs merklichen Befangenheit wusste die junge Künstlerin ihre oft gerühmten Vorzüge, die schöne, wohlklingende und wohlgebildete Stimme und ein wahrhaft poetisches Empfinden wieder in's hellste Licht zu setzen. Herr Ernst riss die Zuhörer mit einer Lessmann'schen Komposition „Du rothe Rose auf grüner Haid" aus Julius Wolff's „Rattenfänger von Hameln" zu stürmischem Beifall hin. Herr Heinrich Grünfeld spielte das schöne Andante aus dem Molique'schen Violoncell-Konzert, die weihevolle Air von J. S. Bach in D-dur und die zweite, pikante Mazurka von Popper. Wir erfreuten uns an dem fein empfundenen Spiel und heben den Vortrag der Bach'schen Arie und der Popper'schen Mazurka als vortreffliche Leistungen hervor.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. In der letzten Sitzung des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen am 23. April wurde die dritte Lesung der Statuten vorgenommen, welche in den nächsten Tagen zur Versendung gelangen.

— Frau Laura Rappoldi, geb. Kahrer, ist zur Königl. Sächsischen Kammervirtuosin ernannt worden.

— Ernst Friedrich Richter, Kantor an der Thomasschule und Professor am Musikkonservatorium in Leipzig, einer der hervorragendsten musikalischen Theoretiker, auch als Komponist geschätzt, ist gestorben. Sein Lehrbuch der Harmonie ist in zwölf Auflagen verbreitet und wurde in's Russische und Englische übersetzt.

— Herr Musikdirektor Hermann Schröder führte in einem Wohlthätigkeitskonzerte im Woltersdorff-Theater die Quartettklasse seines Musikinstituts vor, die, was Vortrag und genaues Zusammenspiel betraf, recht Löbliches leistete. Herr Prof. Dr. Jul. Alsleben machte sich um das Konzert durch den künstlerisch vollendeten Vortrag von Liszt's Sommer-

nachtstraum-Fantasie und des Klavierparts in Beethovens B-dur-Trio, an dessen Ausführung sich noch die Herren Schröder und Grünfeld betheiligten, hochverdient.

— Der Pianist Herr Carl Heymann siedelt von Bingen nach Frankfurt a. M. über, und übernimmt eine Lehrerstelle in dem Hoch'schen Konservatorium.

— Zu den in der Humboldt-Akademie vorgetragenen Lehrgegenständen ist in diesem Quartal auch die Geschichte und Aesthetik der Musik hinzugetreten. Der Name des Vortragenden, des durch seine mehrjährige, erfolgreiche Lehrthätigkeit an der Kullak'schen Akademie bekannten Dr. W. Langhans lässt erwarten, dass diese Neuerung zur Verbreitung gründlicher musikalischer Kenntnisse in den grösseren Kreisen der Gebildeten in nicht geringem Maasse beitragen wird. Die Vorlesungen des genannten Herrn finden an jedem Donnerstag von 7—8 Uhr in dem vom Magistrate dem Kuratorium der Humboldt-Akademie zur Verfügung gestellten Friedrich-Werder'schen Gymnasium (Dorotheenstr. 13/14) statt und die Anmeldungen zu denselben werden im Bureau der Akademie, Dorotheenstr. 95/96 entgegengenommen.

Frankfurt a. M. Für das dritte Konzert der Saison 1878/79 hatte der Rühl'sche Verein das Oratorium „Christus" von Franz Liszt auf sein Programm gesetzt. Um die Aufführung dieses Werkes zu einer recht glanzvollen zu gestalten, wurden nicht allein die Vorbereitungen hierzu von dem Vereine mit aussergewöhnlichem Fleisse betrieben, sondern man suchte auch von Seiten des Vorstandes das Interesse des hiesigen Publikums für dieses dritte Konzert zu erhöhen, indem der Komponist zu der Hauptprobe und zum Konzerte eingeladen wurde. Ueber die betreffende Einladung wie über die freundliche Zusage Liszt's war man hier bereits allgemein unterrichtet und das total gefüllte Haus bei dem montägigen Konzerte (am 21. April) liess zweifellos erkennen, was der Zauber der Persönlichkeit des unübertroffenen Pianisten, des modernen Oratorienkomponisten, des einflussreichen, liebevollen Kunst- und Künstlerprotektors zu wirken vermag. Am Samstag Abend in Begleitung der jüngeren Komponisten Adalbert Goldschmidt und Richard Metzdorff hier angekommen, ward der Gefeierte von dem Vorstande des Rühl'schen Vereines am Bahnhofe bewillkommnet und in den „russischen Hof" geleitet. In der am Sonntag frühe stattgehabten Hauptprobe erschien die Gegenwart des Komponisten von ausserordentlichem Einflusse; die liebenswürdige Art und Weise, wie Liszt die Konzertisten und Dirigenten anzuregen und aufzumuntern versteht, ist männiglich bekannt, sie bewährte sich auch diesmal in vollem Maasse; mancherlei Härten und sonstige Unkorrektheiten wurden durch sein freundliches Dazwischentreten, seine herzlichen Versicherungen und sein gewinnendes Wesen beseitigt oder ausgeglichen. Am Abend desselben Tages brachten die Herren des Rühl'schen Vereines dem Meister Liszt ein Ständchen, bei welchem drei frische, charakteristische, trefflich gelungene Männerchöre Liszt's zu Goethe'schen und Hoffmann'schen Dichtungen gesungen wurden. Der überraschte und gerührte Meister liess es sich nicht nehmen, den Sängern auf der Strasse seinen herzlichen Dank auszusprechen. Die Aufführung des „Christus" durch den Rühl'schen Verein ist als eine äusserst brillante zu bezeichnen; der tüchtig vorbereitete Chor, unser vorzügliches Theaterorchester, verstärkt durch eine erklockliche Anzahl hervorragender hiesiger Künstler und die Solisten (Frl. Marie Breidenstein aus Erfurt, Frl. Fides Keller aus Düsseldorf und die Herren Ernst Thinn aus Weimar und Franz Joseph Schütky aus Stuttgart) alle waren sie bestrebt, in harmonischem Vereine das Höchste zu leisten, was in ihrer Macht stand.

Hannover. Nicht der Komponist der sieben Todsünden, Herr Goldschmidt leitete die Aufführung seines Werkes, sondern der rühmlichst bekannte Dirigent Herr Paur, unter dessen Leitung auch in Berlin das Werk zur Aufführung gelangte. Die Reise nach Hamburg, um das Werk auch dort zu Gehör zu bringen, hat, wie uns berichtet wird, nicht stattgefunden.

Posen. Dem Herrn C. R. Hennig, Dirigent des ersten hiesigen Gesangvereins, wurde nach dem Konzert am 3. April, in welchem u. a. Mozart's Requiem in wahrhaft künstlerischer Vollendung zur Ausführung gelangte, ein sehr werth- und geschmackvoller Taktstock als Anerkennung der Verdienste, welche sich Herr H. um den Verein erworben, überreicht.

Prag. Die Konzerte des hiesigen Konservatoriums, welche der Direktor Professor Joseph Krejci leitet, zeichnen sich bekanntlich durch eine den höchsten künstlerischen Anforderungen entsprechende Ausführung aus, und bilden dadurch sowohl als auch durch die Aufnahme neuer interessanter Werke in ihr Programm einen wichtigen Faktor unseres Musiklebens. So gelangten in den beiden letzten Konservatoriums-Konzerten Hermann Götz' F-dur Sinfonie, slavische Tänze für Orchester von Dvořák und H-moll-Konzert für Violoncell und Orchester von Fr. Hegenbart zur Aufführung. Ausserdem aber enthielt das Programm ausser bekannten Werken von Beethoven, Bennett und Francesco Ross', Mozart's selten gehörtes Oktett für Blaseinstrumente und J. S. Bach's Präludium, Adagio Gavotte und Rondo für Streichorchester eingerichtet von Bachrich.

Wien. Bei der in der Votivkirche stattgefundenen Feier der Vollendung dieses Baues ist zur Erhöhung derselben die Tonkunst, diese unzertrennliche und treue Begleiterin der Kirche, in den neuen Dom eingezogen. Mit dem Schlag 12 Uhr verkündeten Klänge der Orgel die Ankunft Seiner Kaiserlichen Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs-Protektors Karl Ludwig in den Tönen der gewaltigen „Orgel-Toccata" von Johann Sebastian Bach; der erste und unerreichte Meister in der kirchlichen Musik war berufen, dem schönen Gotteshause die musikalische Weihe zu ertheilen. Bach stand dem Wiener Altmeister Josef Haydn würdig zur Seite, dessen „Volkshymne" in diesen Räumen prächtig dreinklang. An diese reihte sich stimmungsvoll das herrliche Lied von Schubert: „Der Friede sei mit Euch", welches Kremser sehr wirkungsvoll für den Männerchor eingerichtet hat. Darauf folgte dann in zarter Hindeutung auf den Grossmeister Bach die „Orgelfuge" über

den **Namen** „Bach“ von Schumann und noch einmal nahm die Orgel, die hehrste Trägerin der Musik in diesen kirchlichen Hallen zur Förderung der Andacht das **Wort** „Ave Maria“ von Arcadelt, für Orgel eingerichtet von Franz Liszt. Alle diese drei Stücke wurden von Dr. Hausleithner meisterhaft vorgeführt. Einen ungemein sinnigen Beitrag bildete der Chor „Sonntagsmorgen“, Gedicht von Erzherzog Max, welchen Professor Weinwurm eigens zu dieser Feier geliefert hatte. Diese tief empfundene Komposition machte einen wahrhaft ergreifenden Eindruck. Die Feier tönte erhebend aus in dem bekannten sizilianischen Schiffergebet „O sanctissima!“, dessen einfache Harmonien in diesen herrlichen Räumen einen ganz eigenthümlichen Klangreiz entwickelten. Sämmtliche Chöre wurden, wie es sich nicht anders erwarten liess, von dem Wiener Männergesang-Verein unter der Leitung der Herren Weinwurm und Kremser auf's Würdigste in vollendeter Weise ausgeführt. Bei dieser Gelegenheit hat sich die Orgel, dieses Prachtwerk aus dem Atelier Walkers, auf's Glänzendste bewährt. Sie fügt sich nicht nur als eine äusserliche Zierde stylvoll in den Rahmen des Baues, sondern entwickelt auch bei einem grossen Reichthum an wunderschönen Klangfarben, um mit dem Altmeister Bach zu sprechen, ein paar „gesunde kräftige Lungen“, welche den weiten Räumen gewachsen sind. Nachdem die Sänger geendet und die herrlichen Töne des Allelujah verklungen waren, hatte die Feier ein Ende.

Bücher und Musikalien.

F. Chopin par **F. Liszt.** Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1879.

Siebenundzwanzig Jahre sind verflossen, seit die geistvolle Schrift unseres grössten Pianisten als unscheinbares Bändchen von 206 Seiten in die Welt hinaustrat; in denkbar glänzendstem Gewande, und um mehr als 100 Seiten vermehrt, erscheint sie jetzt wiederum vor uns. Diesmal sicher, ihren früher auf wenige Auserwählte beschränkten Leserkreis ins Unberechenbare wachsen zu sehen. Denn wo wäre heutzutage der Musiker oder Musikfreund zu finden, der nicht im Verlaufe des Menschenalters, seitdem uns Chopin entrissen, zu ihm in ein inniges Verhältniss getreten wäre. Andererseits ist das Ansehen des Künstlers, welcher hier mit warmer Begeisterung zu Ehren des verstorbenen Genossen das Wort ergreift, von Jahr zu Jahr so gewachsen, dass man ihn willig und allgemein als Meister anerkennt, welches Gebiet der Geistesthätigkeit er auch wählen möge, um sich uns mitzutheilen. Meister, auch in der französischen Sprache? Nun, dies wird der akademisch gebildete Franzose und gleicherweise der, ausschliesslich mit den klassischen Mustern der französischen Literatur aufgewachsene Deutsche vielleicht bestreiten. Allerdings bewegt sich Liszt in seiner Wort- und Satzbildung mit grösserer Freiheit, als es den zimperlichen Ohren der Sprachpuristen genehm ist; seine durch und durch romantische Natur duldet nicht den Zwang, welchen eine so fertige und folglich nicht mehr bildungsfähige Sprache wie die französische dem Fluge der Phantasie und der Entfaltung einer reichen Gedankenwelt auferlegt. Gerade diese Zwanglosigkeit der Sprache aber — welche übrigens, wie hier gleich bemerkt sei, den Autor niemals mit den Regeln der Logik oder der Schönheit in Konflikt bringt — verleiht dem Buche für deutsche, jedenfalls auch für zahlreiche französische Leser einen besonderen Reiz, indem sie zwischen dem Empfangenden und dem Geber ein persönliches Verhältniss und rege Gedankenwechselwirkung vermittelt. Was nun den Inhalt des Werkes betrifft, die Würdigung Chopin's vom menschlichen, musikalischen und ästhetischen Standpunkt, so war wohl keiner zu seiner Darstellung berufener, als Franz Liszt. Unbeschadet der hierbei nothwendigen Objektivität spürt man die auf enge Geistesverwandtschaft begründete Kompetenz des Verfassers in jedem der einzelnen Abschnitte, in welche der Stoff gruppirt ist: Allgemeiner Charakter der Chopin'schen Kompositionen — Polonaisen — Mazurkas — Chopin als Virtuose — Individualität Chopin's — Lelia (eine zart-poetische Schilderung der Beziehungen des Künstlers zu Georges Sand) — Die letzten Augenblicke Chopin's. Nicht minder auch die innige Freundschaft für den Kunstgenossen und die Bewunderung seines Talentes von dem Augenblicke an, wo es sich der Welt geoffenbart. Ein begeisterter Interpret der Chopin'schen Gedanken und als solcher vom Komponisten allen anderen vorgezogen; mit seiner Vortragsmethode durch mündlichen Verkehr völlig vertraut geworden; durch langjährige Gemeinsamkeit der Kunstanschauungen ihm gleichsam assimilirt, wie ein Schriftsteller und sein Uebersetzer — so glaubte sich Liszt, wie er es in seinem Schlusswort ausspricht, berechtigt und verpflichtet, „ein öffentliches Zeugniss seiner Trauer und seiner Verehrung für den geschiedenen Tondichter abzulegen; er glaubte sich selbst untreu zu werden, indem er sich die Ehre entgehen liesse, seinen Namen und den Ausdruck seines Schmerzes dem Grabstein des Freundes anzuvertrauen, wie es Denjenigen gestattet ist, welche nicht hoffen dürfen, die durch einen unersetzlichen Verlust erzeugte Leere des Herzens jemals auszufüllen!“

W. Langhans.

Theorie der Musik, dargestellt von Müller-Hartung I. Theil: Harmonielehre. Eisenach bei Bacmeister.

Ein beachtenswerthes Werk, in welchem ein hochverdienter, anerkannter Meister, die in einer Reihe von Jahren gesammelten Erfahrungen der Oeffentlichkeit übergiebt.

Vorzugsweise für den Seminar-Unterricht bestimmt (auch diesem Arbeitsfelde entsprossen), hält sich dasselbe nichts destoweniger fern von schulmeisterlich pedantischem Lehrtone, jener hergebrachten trockenen Art der Darstellung, welche den meisten, gleichem Zwecke dienenden Lehrbüchern wie Moder-

duft anhaftet und dieselben für höhere musikalische Unterrichtskreise — Konservatorien — geradezu unbrauchbar macht. Vielmehr durchweht das Ganze ein frischer, künstlerisch anregender Lebenshauch und gewährt es besonderes Interesse, Grundsätze bestätigt zu finden, welche, der wirklichen Kunst entnommen, alle trivialen Behelfe ausschliessen. Die Beispiele sind meist schönklingend und harmonisch interessant. Nur selten findet sich, was bei Beispielen von theoretischer Absicht nicht immer ganz zu vermeiden, Steifes oder Barockes.

Obgleich einzelne Definitionen, Erläuterungen bezüglich des Lehrzwecks in wissenschaftlich präciserer Form hätten gegeben werden sollen (Abschnitt I), obgleich die Stimmführung einzelner Beispiele vom Standpunkte der Mustergiltigkeit für Schüler betrachtet, anfechtbar ist (No. 320, 330, 395), so thut das doch dem Ganzen keinen Abbruch, es ist eine durchdachte Arbeit, in welchem namentlich für jüngere Seminar-Musiklehrer die praktische Methodik der Harmonielehre in und zwischen den Zeilen zu lesen steht.

Jedes Lehrbuch soll zunächst ein Hilfsbuch sein. Es soll dem Lehrer helfen, aber diesem gegenüber auch hilfsbedürftig bleiben, ein fragmentarischer Charakter, den, meine ich, jedes gute Schulbuch tragen muss, und es darf wohl eine unter Mühen und Denken entstandene Arbeit auch die Mühe des Einlebens und Hineindenkens von Seiten des Lehrers, vielleicht auch der Person und Sache zu lieb wohl beanspruchen. Franz Grunicke.

Carl Piutti: 7 kleine Klavierstücke op. 12, Leipzig, Fritzsch.

lassen sich empfehlen bei allem Hineinklingen von Orgelstyl und bei hin und her durch Chromatik geschraubten oder etwas nüchternem Inhalt. Gegen das Ende gehen die Stücke in sich und bessern sich.

Aug. Winding: Genrebilder op. 15, 2 Hefte. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Nr. 1 in seiner interesselosen Triolenfigur, bei abwesender Phrasirung und ohne hervortretende Gegensätze ist langweilig, Nr. 2 ebenso, bei gesuchten Missklängen, Nr. 3 lässt sich gut an, — „ein Königreich für eine Pause!“ Nr. 4, erste Seite gut, später maasslos, ohne Einschnitte und Pausen, Nr, 5 frisch, fliessend, hübsch, Nr. 6. Die beklommene Brust athmet auf! das Stück ist gut und wird bei fertigem Vortrag wirken! Das langvermisste Gegensätzliche kommt zur schönsten Geltung! II. Heft, Nr. 7, larmoryant, immer derselbe stabile Rhythmus und geschraubte Harmonieen, Nr. 8 stimmungsvoll und natürlich, Nr. 9 ist für die Länge in seinen synkopirten Oktavengängen geduldprüfend und ermüdend! Wohlklang! Wohlklang! Nr. 10 einfach, hübsch, Nr. 11 ist auch nur ein einziger Mazepparitt in Sechszehnteln, und Nr. 12 mag gefallen. Aus Allem leuchtet Talent, aber ein zu stachliches, das Gesuchte übt keinen gleich in Fleisch und Blut gehenden Eindruck, die Tonfarbe ist zumeist grau.

N. Ravnkilde: Drei Polonaisen op. 7. Leipzig, E. W. Fritzsch.

Sich überstürzende Harmonieen, die das Ohr nicht leicht fassen kann, verwischte und in einandergezogene Abschnitte, dazu ein (Enak-) mässiger, fast zu robuster Klaviersatz. Kaum dass eine Stimme einen Takt einmal allein oder in weniger Begleitschaft läuft, immer volle Ladung! No. 3 muthet freundlicher an. Dasselbe möchte von des Verfassers — — 5 Klavierstücken gelten, von denen Nr. 1 und Nr. 3 in Fasslichkeit und Frische das Interesse wärmer beschäftigen. G. Br.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

E. Rohde: Scherzo, op. 36 No. 10. Breslau, Hientzsch. Preis 75 ₰.

— — Waldkapelle, No. 5 der 5 Klavierstücke op. 76. Berlin. Schlesinger. Preis 75 ₰.
= Clementi, Sonatinen op. 36.

Karl Reinecke: Sonatinen op. 47, 98 und 136. Nach aufsteigender Schwierigkeit geordnet. Neue, billige Ausgabe. Preis 6 *M.*

Meinungs-Austausch.

Offener Brief an Herrn Steinle in San Francisco.
Ichtershausen bei Gotha, den 8. April.
Verehrter Herr!

Ihre Beurtheilung meiner Lehrmethode, die ich im Artikel: „Die ersten Klavierstunden nach dem Princip der Anschauung“, dargestellt habe, zeigt von so heissporniger Oppositionslust, dass ich schier an Ihrer wohlwollenden Absicht, dem allgemeinen Interesse damit zu dienen, zweifeln möchte.

Ihre Beurtheilungskraft geht so weit, dass ein Urtheil für die Oeffentlichkeit sogleich fix und fertig war, sobald Sie nur die erste Nummer des Artikels gelesen hatten, anstatt durch die Praxis, die ja die beste Lehrmeisterin ist, die dargelegte Methode zu erproben, ein Urtheil darüber zu gewinnen und sich — wie unser hochgeschätzter Herr Prof. Breslaur richtig bemerkt — in dieselbe hineinzuleben.

Hätten Sie die Fortsetzung meines Artikels abgewartet, so hätten Sie gewiss gefunden, dass im weiteren Verlaufe desselben sich Manches noch anders gestaltete, als Sie sich vorher vorgestellt hatten.

Was nun Ihre Kritik anlangt, so sind Sie so liebenswürdig, mir die Wichtigkeit des Gegenstandes zuzugeben. — Sonderbar aber ist es mir, dass Sie in Ihrer Kritik nicht etwa auf das Wesentliche der Sache, auf die Zurückführung des Notensystems auf 7 Linien und auf die verschiedenartige Darstellung derselben, eingingen, sondern Ihren Sturmlauf nur

auf etwas sehr Nebensächliches, auf die Benennung der Linien, richteten. Der Grund für diese Art der Benennung ist folgender:

Die Zurückführung der Notenlinien auf sieben ist eine Vereinfachung des Systems, die wohl Jedem bei dem ersten Blicke zu einleuchtend ist, als dass man darüber noch streiten könnte. — Ebenso lässt sich Nichts gegen die verschiedenartige Darstellung derselben vorbringen: man giebt dem Kinde, das noch nicht mit den Augen eines im Notenlesen geübten Musikers sieht, ein vortreffliches Mittel damit an die Hand, die „schwer zu übersehende Menge von Linien" zu erfassen. — Doch das waren Dinge, gegen die Sie keine Einwendung machen konnten.

Es blieben Ihnen nur noch die Ausdrücke: Daumenlinie, Zeigefingerlinie, über die Sie das Füllhorn Ihrer Liebenswürdigkeiten ausgiessen konnten.

Ja, verehrtester Herr, die Linienbenennung ist nicht der Zweck, sondern nur Mittel zum Zweck. — Namen thun hier nichts zur Sache! Allerdings ist die Linienbenennung insofern von Wichtigkeit, als man beim Abfragen Gewissheit erlangen kann, ob die Lage des Notenkopfes vom Schüler richtig erfasst worden ist, immerhin können diese Bezeichnungen durch andere ersetzt werden. Geben Sie mir bessere, und ich werde sie mit Dankbarkeit adoptiren, bis dahin ziehe ich jedoch vor, diese beizubehalten. — Bezeichnen Sie die Linien mit Zahlen, Buchstaben oder mit den Begriffen „oberste, unterste", das bleibt im Grunde genommen dasselbe.

Da ich aber einmal das Ungeheuerliche begangen und die Ausdrücke: „Daumenlinie, Zeigefingerlinie" zur Anwendung gebracht habe, so erlauben Sie mir auch, die Gründe anzugeben, die mich zur Annahme derselben bewogen.

Schon Luther sagt: „Wer Kinder lehren will, muss selbst Kind werden". Gewiss jeder aufrichtig denkende Lehrer wird sich bemühen, die eigene Bildungsstufe beim Unterricht zu verleugnen, um sich auf die der kindlichen Anschauungen und Ideen herabzulassen. — Sie ergehen sich in Glossen über die Linienbezeichnung „Daumenlinie etc.", ohne zu bedenken, dass wir mit diesen Ausdrücken an den vorausgegangenen Unterricht und dessen Resultate anschliessen und zugleich den Klavierunterricht vorbereiten, indem wir damit die Kenntniss von der Aufeinanderfolge der Finger befestigen.

Der Schüler ist dem Kindergarten entlassen, er hat dort in Spielen, in Reimen und Versen die Finger kennen gelernt, er braucht ihre Namen beim Klavierunterrichte, weshalb sollten wir die 5 Linien nicht nach diesen benennen? Das Kind lernt doch das Zählen an den Fingern, weshalb sollten wir nicht auch die Notennamen daran einüben? — Tragen Sie, verehrter Herr, keine Sorge, dass es dem Schüler wie Ihnen bei den Ausdrücken „blümerig" zu Muthe wird, es macht ihm grosses Vergnügen, die 5 Linien an den 5 Fingern verdeutscht und verdeutlicht zu sehen. Es ist „kinderleicht", diese Ausdrücke zu merken, namentlich dann, wenn das Kind noch nicht für ein anderes Lehrverfahren eingenommen ist.

Sie nennen meine Methode des Notenlehrens (nicht „Notenlernens") „hals- und kopfbrecherisch." Nun, ich frage Sie, haben denn die Noten in Ihrer Methode nicht ebensoviel Hülfslinien, oder mit Ihnen zu reden — ebensoviel „Striche durch den Hals", als die Noten meiner Methode?

Sie lassen den Schüler die Noten in den 5 Hauptlinien aufsuchen und lassen ihn dann „weiter hinaufsteigen", mühsam von einem Ton zum andern, „bis zum Ende der Klaviatur". Da sich aber der Schüler wohl nicht sofort so hoch versteigen kann, so wiederholen Sie das ganz natürlich so lange, bis er es zu Stande bringt. Gut. — Nun, wie mache ich aber das? — Ich theile das Notensystem, oder hier besser gesagt, das Notengebäude in verschiedene Etagen ein, die durch ein äusseres Merkmal (allerdings durch eine feine Doppellinie durch den Kopf) von einander getrennt sind.

Zunächst führe ich dem Schüler das Parterre vor, den Notenraum von dem ersten gestrichenen bis zu dem dritten gestrichenen c, und mache ihn damit gehörig vertraut. Kennt er diese Noten erst zur Genüge, so wird er sich auch in der oberen Etage sicher und heimisch fühlen, da er hier dieselben Merkmale antrifft wie dort. — Ich wende dabei, wie Sie aus No. 3 dieses Jahrgangs ersehen — die 3 Akkorde c, g, f an und entwickele daraus das ganze Notensystem. — Es würde den Raum dieses Blattes überschreiten, wollte ich noch weiter in die Sache eingehen.

Zum Schluss bemerke ich noch, dass ich diese Methode des Notenlehrens in meiner mehrjährigen Wirksamkeit als Musiklehrer in London erprobt habe, und dass in einem dortigen Musikinstitute der erste Unterricht in ähnlicher Weise nach den 7 prim. Linien behandelt wird. Die Resultate sind — erstaunlich. — Herr Prof. Rola, Bayswater, London, mit dem ich Gelegenheit hatte, Gedanken und Ideen über den Gegenstand auszutauschen, und mit dem ich später die Herausgabe einer Klavierschule in deutscher Sprache beabsichtigte, lehrt in seiner „Academy of music" in 1—2 Stunden sämmtliche Noten im Violin- und Bassschlüssel. — Für Sie, verehrter Herr Steinle, allerdings unglaublich, mittel-alter finger-linerig oder in Ihrer geologischen Denkungsweise — antediluvianisch!

Mit besonderer Werthschätzung zeichnet sich

Adolph Schönheyde.

Antworten.

Fräulein **A. K.** in **Braunsberg.** Lassen Sie vom dritten Achtel an den Fingersatz so nehmen: $\begin{smallmatrix}4&5&4\\1&1&1\end{smallmatrix}$ oder wenn der Schüler auch dies nicht reichen kann: $\begin{smallmatrix}5&5&5\\1&1&1\end{smallmatrix}$. Eine schöne Bindung werden Sie aber durch den zuletzt bezeichneten Fingersatz nicht erzielen können. — Der Kl.-L. wird immer zwei Tage vor dem ersten und fünfzehnten des Monats von hier versandt. Erhalten Sie das Blatt zu spät, so abonniren Sie bei der Post oder wenden Sie sich an den Verleger, der Ihnen dasselbe für 1 ℳ 75 ₰ direkt und franko sendet. Ueber die Finger-Angelegenheit bringe ich demnächst noch einen Bericht.

Herrn **Hugo Mund** in **Hannover.** Besten Dank für die Berichtigung. Grössere Musikberichte aus andern Städten bringe ich nur in Ausnahmefällen, wenn es sich z. B. um die Aufführung eines bedeutenden neuen Werkes handelt. Was hätte es auch für die Leser] dieses Blattes] für ein Interesse zu erfahren, dass Herr X in Y das Es-dur-Konzert von Beethoven mittelmässig gespielt oder Herr Y in X die Adelaide meisterhaft gesungen habe.

Herrn **Spengler** in **Kassel.** Die Statuten des Vereins, welche Ihnen in diesen Tagen zugehen, werden einige Irrthümer in Ihrem werthen Schreiben berichtigen.

„Kranken- und Pensionskassen hat man in allen Städten."!? — Wo? —

Herrn **Joh. Christian** in **Köln.** Sehr sinnvoll, aber schwer und kostspielig auszuführen. Welcher Verleger würde sich zu solcher Ausführung in 4 Farben entschliessen?

Herrn **August Rhu** in **Beaver, Pennsylvanien.** Zahlung für 1. Jahrg. des „Klavier-Lehrer" einge-

troffen. Dass Sie meine „Technische Grundlage des Klavierspiels" in Ihrem Institut eingeführt haben und gute Erfolge damit erzielen, hat mich aufrichtig gefreut. Ich habe bisher stets die Genugthuung gehabt, dass sich mein Werk überall da, wo es benutzt wird, als sicherste Grundlage für die Bildung eines schönen Tons und einer gediegenen Technik bewährt hat.

Fräulein **Luise Kettembeil** in **Montreal, Canada.** In nächster Zeit sende ich Ihnen die Statuten des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Anzeigen.

☞ Dieser Nummer ist von **R. Damköhler's** Antiquariat Berlin, Brunnenstrasse 31, ein **Verzeichniss billiger Musikalien** beigelegt, auf das wir hiermit aufmerksam machen.

Die Expedition.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 10. **Berlin, 15. Mai 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Ueber die gesundheitsschädlichen Folgen des unrichtigen Uebens.

Aus: „The musical trade Review“.

Uebertragen von **Hulda Tugendreich.**

Es kann Künstlern wie Dilettanten nicht genug eingeschärft werden, dass übermässiges und unrichtiges Ueben die schlimmsten Folgen für die Gesundheit nach sich ziehen kann.

Bisher wurde diesem höchst wichtigen Gegenstande verhältnissmässig nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt; in vielen Fällen spüren die Künstler die Folgen des unrichtigen Uebens ihr ganzes Leben lang, einfach nur deshalb, weil sie in Gewohnheiten verharrten, welche vom physiologischen Standpunkte aus ganz unzulässig sind. Viele solcher Fälle sind jüngst zu unserer Kenntniss gelangt. So wird uns erzählt, dass ein Violinist, der zu grossen Hoffnungen berechtigte, durch seinen zügellosen Eifer im Ueben die Muskeln der linken Hand und des Armes derart überanstrengte, dass er gegenwärtig unfähig ist, zwanzig Minuten lang ohne grosse Schmerzen und Ermattung des Armes zu spielen.

Ein zweiter Fall berichtet uns etwas Aehnliches von einer Dame, welche Klavierunterricht ertheilte. Während ihrer Studienzeit in Deutschland übte sie täglich viele Stunden. Die Folge davon war, dass ihre Hände und Arme beim Klavierspiel vollständig schlaff wurden. Sie war genöthigt, sich ausschliesslich dem Unterricht zu widmen, obgleich sie zu einer Zeit glänzende Aussichten als Konzertspielerin hatte. Sie kann keine Thür öffnen oder einem Freunde die Hand schütteln, ohne die grössten Schmerzen zu empfinden, und ihre Arme sind zeitweilig völlig gelähmt und unbrauchbar.

Wir haben uns bemüht zu ergründen, wie viel von dieser Krankheit auf Rechnung des übermässigen Uebens und wieviel der falschen Methode zuzuschreiben sei und zu diesem Zweck wollen wir die Ansichten anerkannter Autoritäten über diesen Gegenstand folgen lassen. Mit Dr. George M. Beard, welcher Jahre lang die Ursachen dieser Krankheit gründlich studirt hat und der zugleich Verfasser anerkannter Werke über Elektrizität und Nervenzerrüttung ist, hatten wir folgende Unterredung:

„Kennen Sie Musiker, die durch übermässiges Ueben gelähmt worden sind“?

„Ja, mir sind fast ein Dutzend solcher Fälle bekannt. Ich habe Violinisten und Pianisten gesehen, welche durch übermässiges Ueben oder durch eine falsche Methode beim Ueben ernstlich gelähmt wurden. Auch habe ich einen hervorragenden Violinisten kennen gelernt, welcher dieses Umstandes wegen genöthigt war, seine Kunst aufzugeben und sich ausschliesslich dem Unterricht zu widmen. Ich habe gegenwärtig einen Pianisten in meiner Behandlung, welcher, als er in Leipzig studirte, täglich viele Stunden hindurch übte und dadurch in einem so hohen Grade Lähmung oder Krampf bekam, dass er seinem Lebensplan, Musiker zu werden, entsagen musste. Er ist jetzt Kaufmann in dieser Stadt. Er erzählte mir, dass ihm in Leipzig viele solcher Fälle bekannt geworden sind. Sein rechter Arm ist fast vollständig geschwächt, so dass er ihn weder zu anhaltender, noch anstrengender Arbeit gebrauchen

kann. Nur Pianisten, Organisten und Violinisten fand ich mit dieser Krankheit behaftet. Ich glaube nicht, dass es häufig bei solchen vorkommt, welche Guitarre oder Blasinstrumente spielen. Ich habe gehört, dass Organisten durch Ueberanstrengung der Muskeln beim Treten des Pedals ein ähnliches Leiden an den Füssen bekommen".

„Welches sind die Symptome dieser Krankheit"?

„Die Symptome sind bei verschiedenen Individuen verschieden. Eines der Schlimmsten, nach dem auch das Leiden benannt wird, ist ein Krampf oder ein konvulsivisches Zucken der Hände und Arme, welches dem Leidenden das Spielen verbietet. Ein anderes Symptom ist Steifheit und Schmerz in den Schultern, Armen und in den Fingergliedern. Bisweilen zeigt sich der Schmerz im ganzen Arm, manchmal auch klagen die Leidenden über eine allgemeine Nervosität oder über ein Unbehagen, das sich durch den ganzen Körper zieht. In einem Falle machte sich ein Gefühl der Lähmung und Schwere bemerkbar, welches sich bis zur Schulter hinaufzog, und man hatte das Gefühl des Kribbelns zwischen dem 4. und 5. Finger. Bisweilen auch hat der Leidende das Gefühl, als ob die Hand durch einen einzigen Faden mit dem Oberkörper verbunden wäre, was der Kranke als eine schreckliche Empfindung beschreibt.

Mitunter fühlt man einen mächtigen Ruck in den Muskeln; dann auch zeigt sich ein Gefühl der Schlaffheit, das einen plötzlich überfällt. Schliesslich erwähne ich noch solcher Fälle, in welchem nach anhaltendem Ueben stundenlange Schwäche und Nervosität folgt".

(Fortsetzung folgt).

Einiges aus der Anatomie des Armes und der Hand mit Bezugnahme auf das Klavierspiel.

Von **Gustav Stoewe.**

(Schluss.) *)

Die in den Gelenken stattfindenden Bewegungen der Glieder geschehen durch die Muskeln. Es sind dies aus Fasern bestehende Fleischbündel von bestimmter äusserer Gestalt. Ihre Funktion besteht im Allgemeinen darin, die Distanz zweier beweglicher Punkte, zwischen welchen sie ausgespannt sind, zu verkleinern. Es geschieht dies dadurch, dass die Muskeln sich auf den Willenseinfluss oder die Einwirkung äusserer Reize zusammenziehen (Kontraktion) und dadurch kürzer und dicker werden. Die Muskeln stehen an ihrem Anfange und Ende mit festen, metallisch glänzenden Strängen in Verbindung, welche Sehnen genannt werden und deren Umfang bedeutend kleiner ist, als der mittlere Theil des Muskels. Man unterscheidet Ursprungs- und Endsehnen; der Anfang der ersteren heisst Ursprungspunkt des Muskels, das Ende der letzteren Insertionspunkt desselben. Diese beiden Punkte befinden sich an zwei verschiedenen Knochen, und zwar, — den Arm von der Schulter herabhängend gedacht — der Ursprungspunkt immer an dem oberen, der Insertionspunkt an dem unteren Knochen. Der Muskel selbst geht an dem die beiden Knochen verbindenden Gelenke vorüber, zieht bei seiner Anspannung den Insertionspunkt dem Ursprungspunkt näher und bewegt dadurch den unteren Knochen und zwar in der Richtung, welche das betreffende Gelenk gestattet. Aus dieser Beschreibung geht hervor, dass ein Muskel ein Glied immer nur nach einer Richtung hin bewegen kann; soll dasselbe nach der entgegengesetzten Richtnfg bewegt werden, so tritt dafür ein anderer Muskel ein, welcher seine Lage an der dem ersteren entgegengesetzten Seite hat. Diese beiden Muskeln, welche bei öfterer Wiederholung der Bewegung in beständiger Wechselwirkung zu einander stehen, heissen Antagonisten (Beuger und Strecker). Auf die Zusammenziehung eines Muskels folgt dessen Ausdehnung (Expansion), ein Zustand der Ruhe und Erholung. Dieser Zustand tritt ein, wenn das bewegte Glied entweder durch die eigene Schwere wieder zurückfällt, oder wenn es durch einen andern Muskel zurückbewegt wird, oder endlich, wenn es durch eine fremde, von aussen einwirkende Kraft festgehalten oder weiterbewegt wird. Man merke also, dass bei einer Gliederbewegung der betreffende Muskel nur dann wirklich aktiv ist, wenn während derselben ein Widerstand überwunden werden muss, und zwar besteht dieser Widerstand entweder nur in der eigenen Schwere des zu bewegenden, oder in irgend einer durch die Bewegung erreichten Stellung festzuhaltenden Gliedes, — oder er wird noch

---

*) **Berichtigung:** In No. 9 dieser Zeitschrift ist zu lesen Seite 97, Spalte 2, Zeile 12, statt Senkung: Streckung, Seite 98, Spalte 1, Zeile 13, statt Bewegung: Beugung. — Seite 98, Spalte 2, Zeile 10, muss es heissen: der zweite, vierte und fünfte Finger.

vergrössert durch eine der beabsichtigten Bewegung entgegenwirkende fremde Kraft.

Ein Beispiel wird das Gesagte klar machen. Hat ein Muskel seinen Ursprung an einer Stelle der vorderen Seite des Oberarmknochens und geht über das Ellbogengelenk hinweg nach der vorderen (inneren) Seite des Unterarms, wo er mit seinem Ende an dem einen Unterarmknochen befestigt ist, so besteht seine Funktion darin, den Unterarm gegen den Oberarm zu beugen. Sein Antagonist liegt auf der hinteren Seite von Ober- und Unterarm und hat den gebeugten Unterarm zu strecken. Lassen wir nun den ganzen Arm herabhängen und bewegen darauf den Unterarm durch den Beugemuskel nach oben, so geschieht das Zurückfallen des Unterarms in die Streckung nicht durch den Streckenmuskel, sondern durch seine eigene Schwere. Bewegen wir ferner den Unterarm langsam in die Streckung zurück, so macht diese Bewegung ebenfalls nicht der Streckenmuskel, sondern sie kommt durch allmäliges Nachlassen des Beugemuskels zu Stande. — Legen wir dagegen, auf einem Stuhle sitzend, den Arm im inneren Ellbogengelenk über die Lehne desselben, so dass der Unterarm in gebeugter Stellung herabhängt, so findet nun die Beugung durch die eigene Schwere des Unterarmes ohne Hülfe des Beugemuskels statt. Die Bewegung des Unterarms aber aus dieser Stellung in die Streckung muss diesmal der Streckmuskel selbst ausführen. — Nach diesem Beispiel wird man bald unterscheiden lernen, ob bei einer Beugung ein Muskel überhaupt thätig ist, oder nicht, und, im ersteren Falle, welcher der beiden Antagonisten diese Thätigkeit ausübt: wenn man nur immer zu erforschen sucht, ob ein Widerstand zu überwinden ist und nach welcher Richtung diesem entgegengewirkt werden muss.

Weitere Untersuchungen hierüber, namentlich aber deren Anwendung auf das Klavierspiel, gehören in die musikalische Bewegungslehre; an dieser Stelle muss auf die weitere Ausführung des Gegenstandes verzichtet werden.

Was nun die Beschreibung der einzelnen Muskeln und ihrer Funktionen anbelangt, so ist dieselbe nur sehr unvollkommen zu geben, wenn sie nicht durch körperliche oder bildliche Darstellung unterstützt wird, — die Aufzählung der einzelnen Muskeln aber ist ohne jene Beschreibung von wenig Interesse und daher hier ebenfalls zu übergehen. Ganz im Allgemeinen mag noch erwähnt werden, dass sich im Ganzen 48 Muskeln am Arm und der Hand befinden, welche gewöhnlich nach ihrer örtlichen Lagerung oder nach ihren Funktionen in einzelne Gruppen getheilt werden. Ihre Namen haben sie erhalten ebenfalls theils nach ihrer Lage (äussere, innere, hoch, tiefliegende Muskeln), theils nach ihren Funktionen (Heber, Beuger, Strecker, Abzieher, Zuzieher), theils aber auch nach ihrer Gestalt (lange, kurze, viereckige Muskeln, Delta-Muskel, Regenwurm-Muskeln).

Derjenige Zustand eines Muskels, in welchem er sich befindet, wenn weder er selbst, noch sein Antagonist in Thätigkeit ist, heisst Tonus. Das Glied, auf welches sich die Funktion dieser beiden Muskeln erstreckt, befindet sich dabei, wenn nicht äussere Einflüsse einwirken, in einer bestimmten Stellung, einer Mittelstellung zwischen der Bewegung nach der einen und nach der andern Richtung (Tonus-Stellung), und wird in dieser Stellung durch den auch im Zustande der Ruhe den Muskeln anhaftenden natürlichen Spannungsgrad festgehalten. — Die Tonus-Stellungen der verschiedenen Glieder festzusetzen ist eine der wichtigsten Aufgaben der musikalisch-physiologischen Bewegungslehre, weil durch das andauernde oder vorübergehende Einnehmen dieser Stellungen den Muskeln Gelegenheit geboten wird, sich auszulösen und sich — wenn auch nur momentan — auszuruhen.

Die Musik der Griechen.

Von **Anna Morsch.**

(Schluss.)

Ich habe noch einige Worte über Rhythmus und Melodie hinzuzufügen. Der Rhythmus der griechischen Musik nahm eine sehr bedeutsame Rolle ein, und steht mit der griechischen Poesie und der Metrik im engsten Zusammenhange. Platon definirt den Rhythmus als die Ordnung der Bewegung und Aristides nennt ihn eine Zusammensetzung geordneter Zeitlängen. Er führt dies folgendermassen aus: „Der Rhythmus lässt sich durch dreierlei sinnliche Wahrnehmungen erkennen. Durch das Gesicht im Tanz, das Gehör im Melos, durch das Tasten im Schlagen des Pulses. Der musikalische Rhythmus offenbart sich durch Gesicht und Gehör, denn Bewegung des Körpers, Melodie und Sprache wird durch ihn geregelt.“ Wir erkennen hieraus wieder, wie die Griechen alle Kunst gleichsam aus einer gemeinsamen Quelle schöpften, und sehen neben den räumlichen Künsten, Bau-, Bild- und Malerkunst, Tanz, Musik und Poesie in engster Vereinigung. Die Griechen besassen nichts, unserem musikalischem Takt und seiner Eintheilung entsprechendes, dennoch beruhte der Rhythmus ihrer Musik ebenfalls auf Hebung und Senkung (Arsis und Thesis).

Aristides sagt: „Die Arsis ist die Hebung des Körpers nach oben, die Thesis dessen Senkung. Durch die Theile des Rhythmus erhält die Melodie

erst Gestalt und Nachdruck. Unterschiedlose Töne von völlig ähnlicher Bewegung bilden nur einen unwirksamen Gesang, und täuschen über den Sinn." Und Platon erklärt, dass wer die Rhythmik nicht vollkommen inne habe, nicht für einen Musiker gelten könne. — Die musikalische Rhythmik schloss sich eng an die Metrik an, ja sie erweiterte zum Aerger der Metriker die Grenzen derselben bedeutend, indem sie der Metrik gegenüber, die nur nach langem und kurzem Silbenmaass, diese beiden Zeiten noch in kleinere theilte, und wie wir aus den Schriftstellern wissen, das Maass der Silben oft nach ihrem Gefallen änderte. Dionysius (der Musiker) schreibt: „Die Rhythmik und Musik verändern die natürliche Weise der Silben, sie machen sie länger oder kürzer, so dass oft das Entgegengesetzte daraus wird, denn sie richten nicht die Zeiten nach den Silben, sondern die Silben nach den Zeiten." In der Metrik der Griechen herrscht ein überaus grosser Reichthum von Formen, die ich hier nicht einmal andeutungsweise anführen kann, sie massen ihre Silben nicht nach dem Accent oder der logischen Bedeutung, sondern nach ihrer äusseren Gestalt und räumlichen Ausdehnung, und fügten dann die zu einer metrischen Einheit, „Fuss" genannt, verbundenen, in so grosser Mannigfaltigkeit künstlich verwoben zusammen, dass die griechische Dichtkunst zu einer reichen Anzahl Strophenarten gelangt. Dies künstliche Versgebäude bis in seine feinsten Gliederungen zu verfolgen, war die höchste Aufgabe der griechischen Musik, und hier finden wir denn auch im engsten Anschluss an das Wort, das melodische Element der Griechen, die Melopöie. Trotz der verschiedenen Regeln, die uns auch über die Melodie aufbewahrt sind, ist der Gesang der Griechen wohl wesentlich recitirend geblieben, und der eigentlich melodische Gehalt in unserem Sinne ist entschieden gegen die Freiheit des Ausdrucks in der Deklamation zurückgetreten. Immer war der Sänger, der im Wettkampf auftrat, mehr musikalischer Deklamator, sein Erfolg hing weniger davon ab, was er sang, als wie er es sang, und die augenblickliche Begeisterung, die den Gesang gleich einer freien Improvisation erscheinen liess, drängte den wirklichen Werth des Kunstwerkes in den Hintergrund. Von den wenigen, uns überkommenen Melodien der Griechen gebe ich Ihnen später eine Pindarische Ode als Probe, über deren Aechtheit jedoch noch viele und vielleicht nicht unbegründete Zweifel vorliegen. Mit der Notenschrift der Griechen will ich Ihnen das Gedächtniss nicht beschweren, es genüge, wenn ich nur andeute, dass die Griechen die Buchstaben ihres Alphabets dazu verwandten, aber in allen möglichen Lagen, aufrechtstehend, gestürzt, liegend u. s. w. Jede Tonart, jedes Klanggeschlecht hatte seine besonderen Zeichen, ebenso wie die Gesangsnoten von den Instrumentalnoten verschieden waren, und ausser dem Notensystem des Alypius, welches von den erhaltenen das vollständigste ist, sind uns noch einige andere von anderen Schriftstellern überkommen, die in vielen Punkten von einander abweichen.

Die Haupt- und Nationalinstrumente der Griechen waren die Lyra und die Flöte, die aber beide in den verschiedensten Formen und Abstufungen, und in reichster Weise ausgebildet, auch äusserlich künstlerisch geschmückt, zu Kunstwerken gestaltet wurden. Die Lyra ist das Attribut des Apollo, die Sage, wie er sie vom Hermes erhielt, habe ich an anderem Orte erzählt, sie war das rechte Nationalinstrument, und kommt in den mannigfachsten Formen mit verschiedenen Namen vor, wie: die Kithara, die Phorminx, das Barbiton, die Sambuka, die Magadis, und viele andere. Neben diesen Lyren bildete die Flöte das zweite Hauptinstrument, und so oft es auch versucht wurde, ihr den Rang streitig zu machen, oder sie gänzlich als Nationalinstrument zu verwerfen, sie drang doch immer wieder siegreich durch, und gewann zu verschiedenen Malen den Preis auf den pythischen Spielen. Pindar führt darum ihren Ursprung auch auf eine Gottheit zurück, Athene ahmte durch den Klang der Flöte die Klagen der Medusa-Schwestern Stheno und Euryale und das pfeifende Zischen der ihr Haupt umgebenden Schlangen nach, als Perseus der Medusa das Haupt abgeschlagen hatte. In Böotien war die Heimath des Flötenspiels, und am reichsten ausgebildet, und im allgemeinen kann man wohl annehmen, dass die Flöte mehr der weltlichen Lust diente, während die Lyra die religiösen Feste verherrlichte. Unter den vielen Arten der Flöte, der einfachen, doppelten und vielröhrigen, ist die Syrinx eine der beliebtesten; ihre Erfindung wird dem Pan zugeschrieben, der die Nymphe Syrinx verfolgte. Aus diesem so unbedeutenden Instrumente im Verein mit der Sackpfeife entwickelte sich später die Königin aller Instrumente, die Orgel. Schon im zweiten Jahrhundert v. Ch. finden wir die ersten, wenn auch einfachsten Wasserorgeln in Griechenland; sie blieben aber damals nur ein Luxus-Instrument ohne besondere Bedeutung. — Neben der Trompete, die zu Signalen im Kriege verwendet wurde, hatten die Griechen zu den bakchischen Festzügen noch eine ganze Auswahl von Klappern, Klingeln und Lärmwerkzeugen, Cymbeln, Handpauken, Schallbecken u. dergl., die bei dem orgiastischen Herumschwärmen an den Festen des Dionysos eine grosse Rolle spielten, und die oft der bildenden Kunst Motive zu reizenden Darstellungen, tanzende und musizirende Bakchantinnen, Satyrn und anderen geboten haben. Oft findet man auf Nachbildungen von Festzügen ernsteren Charakters eine musikalische Zusammenstellung von Flöten und Lyren, von denen Athenäus rühmt, dass sie eine besonders schöne Wirkung hervorgebracht hätten, jedenfalls wurden sie nur zu edlen und ernsten Zwecken verwendet.

Wenn ich in meinem heutigen Briefe, mit dem ich Sie durch den trockenen Ernst der Theorie und der Zahlenverhältnisse führen musste, fast zu ernst geworden bin, und es darin keine Blüthe für Sie zum Pflücken gab, so geleite ich Sie nun, um Sie mit den Zahlen zu versöhnen, noch einmal zum Ausgangspunkt meines Briefes, zu Pythagoras, dem Begründer der Zahhlensysteme zurück, zu ihm, dem die Zahl vor Allem heilig war, und überlasse es ihm auch, sie Ihnen mit dichterischem Zauber zu verklären. „Alles ist Zahl und Harmonie", so lautet der Inhalt all seiner Weisheit, „die Zahlen sind die Lenker und Be-

wahrer der Harmonie des Weltalls, sie bestimmen Gestalt, Ordnung und Gesetz der Dinge, in ihnen liegt das Wesen alles Seins. Im Vibriren der angeschlagenen Saite ertönt die Zahl, und in der Musik werden die Zahlen tönend, sie sind es, die das Verhältniss der Töne zu einander bestimmen. Zwischen den Zahlen der Töne und den Bewegungen der Gestirne lebt ein geheimnissvolles Band, die Abstände der sieben Kreise der Weltkörper von dem Centralfeuer der Wache des Zeus, entsprechen den sieben Tönen der Skala, und in dem Umschwunge der Himmelskörper erklingt die Harmonie der Sphären, und tönt mit ihnen wunderbar zusammen."

Die sieben Seiten der Lyra entsprechen den sieben Himmelskörpern, den Planeten, worunter Pythagoras die Erde und den Mond zählte, den er für einen vollkommenen, von höheren Wesen bewohnten Himmelskörper hielt, und er ordnet sie nach ihren Abständen, gleich den Saiten seiner Lyra.

Seine Schüler behaupteten von ihm, dass er der einzige unter den Menschen sei, der die Sphärenmusik wirklich gehört, obgleich er lehrte, dass keiner der Erdenbewohner sie zu vernehmen fähig sei, dass sie eine urewige, fortdauernde sei, und der sterbliche Mensch nur den endlichen Ton auffasse, der sich im Kontrast gegen die nachfolgende Stille offenbare. Seine kühne, gewaltige Fantasie schuf die Zahlen zu Symbolen für geistige Eigenschaften; Krankheit und Tod galt ihm als Dissonanz, Gesundheit und Tugend als Harmonie, und dem Menschen lag die Aufgabe ob, sich harmonisch auszubilden, und die Ordnung in Natur und Staat in der sittlichen Idee wieder herzustellen.

Pythagoras knüpft seine Lehre an Apollo, den dorischen Gott des Lichts und der Harmonie, an, und der Bund, den er in Kroton stiftete, war auch äusserlich dem Kulte des Gottes des reinen Lichtes geweiht. In weisse, mit Purpurstreifen verbrämte, priesterliche Gewänder gekleidet, in der Gemeinsamkeit der täglichen Geschäfte des Lebens, das mit Musik und Gebet begonnen und beschlossen, in gemeinschaftlichen Lehrstunden, Spaziergängen und Unterhaltungen bestand, suchten die Mitglieder des Bundes auch im Aeussern sich vor der Menge auszuzeichnen, und neben dem Schleier des Geheimnissvollen, den Pythagoras um seine mit Symbolen, Allegorien und räthselhaften Figuren ausgestattete Lehre wob, war es vor Allem der tief sittliche Inhalt, der alle Handlungen zu charakterisiren hatte, und die Würde, als Heiligthum der Seele gepflegt, die dem Meister und seinen Anhängern die reinste Verehrung zusicherte. Mag auch das symbolische Zahlennetz, das er über die ganze geistige und sinnliche Welt ausspannte, nicht ausgereicht haben, um dieselbe in ihren unumstösslichen Gesetzen zu erfassen, so hat er doch der Nachwelt die erhabenste Aufgabe hinterlassen, die zu lösen Jahrtausende gearbeitet haben, und die ist, den Grund, das Ziel aller Dinge in der ewigen Einheit, in Gott als der ewigen Weltseele, zu finden, und den einzelnen Menschen anzuweisen, eine allgemeine, sittliche Weltordnung als das Gesetz anzuerkennen, das allem Bestehenden den rechten Halt, und der eigenen Seele Frieden und stille Heiterkeit gewähre. Um zu diesem Ziele zu gelangen, galt ihm die Musik als vorzüglichstes Bildungsmittel, er schrieb ihr die wunderbarsten Wirkungen auf das Gemüth des Menschen zu, dass sie im Stande sei, Laster und Leidenschaften zu besänftigen und Seelenruhe und Frohsinn des Herzens herzuzaubern. Darum war das Spiel der Lyra, Morgens und Abends eine Ordenspflicht; es sollte die Seele kräftigen für die Geschäfte des Tages, und ihr die nöthige Frische und Spannkraft erringen; es sollte das von den Mühen des Tages Abends ermattete Gemüth reinigen, und zu harmonischer Ruhe umstimmen. Pythagoras hatte für alle Seelenbedrängnisse eigene Lieder und Melodien, und zu den erhabenen Dichterworten eines Homer und Hesiod, zu den eigenthümlichen, mit mystischen Anrufungen erfüllten orphischen Hymnen, oder den mit schwungvollster Begeisterung angefüllten Dichtungen, die er für seine Zwecke auswählte, konnten es nur eben so ernste, einfache und erhebende Melodien sein, mit denen er die Texteswoorte begleiten liess. — Töne und Melodien sind verklungen, auch die Dichterworte verhallt in den Jahrtausenden, aber ihr Geist lebt weiter, ewig und unverlierbar!

Musik-Aufführungen.

Berlin, 12. Mai 1879.

— **Herr und Frau Professor Joachim** hatten am 7. Mai unter Mitwirkung der Frau Frieb-Blumauer, der Herren Barth, Hausmann, Chotek und Krolop, im Saale der Singakademie ein Konzert zu einem wohlthätigen Zwecke veranstaltet. Der wahre Wohlthätigkeitssinn, das rechte Gefühl für die Leiden unsrer Mitmenschen bekundet sich nicht in Darreichung von abgelegten Kleidungsstücken und Brosamen, die von des Reichen Tische fallen, — dem Wohlthäter reichen wir die Palme, der mitleidsvoll dem Armen auch einen neuen Rock schenkt, der ihm einen Platz gönnt an der eigenen Tafel. Die meisten sogenannten Wohlthätigkeitskonzerte erscheinen uns immer wie Brosamen, man hat sich — obgleich mit Unrecht — daran gewöhnt, an die Leistungen in solchen Konzerten nicht den höchsten künstlerischen Maassstab anzulegen. Wir freuen uns um so mehr von der genannten Aufführung sagen zu können, dass sie diesen Maassstab nicht zu scheuen brauchte, was eigentlich bei der künstlerischen Bedeutung und dem künstlerischen Pflichtgefühl der Mitwirkenden nicht anders zu erwarten war. Frau Prof. Joachim sang die bekannte Orpheus-Arie: „Ach ich habe sie verloren" und Lieder von Schubert, Schumann und Dvorák, von letzterem ein Lied aus op. 7, das Sträusschen, das uns aber des deklamatorischen Pathos halber, der durchaus im Widerspruch mit der einfachen, schlichten Empfindung des Gedichtes steht, nicht anzumuthen vermochte. Die

Wirkung des unvergleichlichen, zündenden Vortrages der Künstlerin störte heut zuweilen ein unschöner Vorton, der sich bei Verbindung zweier Töne vor dem oberen derselben bemerkbar machte. Herr Prof. **Joachim,** der sich zuerst an der Ausführung von Beethoven's C-moll-Trio für Streichinstrumente betheiligte, erfreute uns später durch den meisterhaften Vortrag der selten gehörten und sehr schwierigen Phantasie für Violine von Schumann, op. 131, ein Werk, das der letzten Periode des Komponisten angehörig, durch seine fast volksthümliche Melodik fesselnden Reiz ausübt. Herr Hofopernsänger Krolop sang ein stimmungsvolles Lied von Wegener „Wohin" und ein sehr pikantes, frisches von Schlottmann, „Der Goldschmiedsgesell", das allerdings zur vollständigen Wirkung der vollendetsten Vortragskunst bedarf. Herr Krolop selbst vermochte uns in Bezug darauf nicht ganz zu befriedigen. Die lang ausgehaltenen Töne, die er uns zu Gunsten der Entfaltung seiner schönen Stimme hören liess, gehören wohl nicht zur Komposition. Herr Barth vermittelte uns die Bekanntschaft dreier lebensvoller, natürlich empfundener Stücke von Brahms, zwei Capriccio und ein Intermezzo dazwischen, von denen das dritte mit seiner reizvollen Melodik und der frischen, fröhlichen Physiognomie am meisten ansprach. Der Beifall, der dem Vortrag dieser Stücke folgte, galt zur Hälfte dem hinreissenden Spiel des Vortragenden.

— Ein eben so reichhaltiges als gediegenes Programm bot das Konzert, welches Herr **Musikdirekt. Ueberlée** am 7. Mai mit seinem Gesangverein in der Dorotheenstädtischen Kirche veranstaltet hatte. Sänger und Instrumentalisten von Bedeutung wirkten in demselben mit. Ausser dem a-capella-Requiem des Konzertgebers, welches hierorts zu wiederholten Malen mit Beifall zur Aufführung gelangt ist und das eben so würdig gehalten als kunstvoll gestaltet, überall wo es auch zur Aufführung kommen mag, seine erhebende Wirkung nicht verfehlen wird, enthielt das Programm Werke von Bach, Haydn, Jos. Lang, Parish Alvars, Händel, Hiller und Gounod. Zu den Werken, die unser besonderes Interesse erregten, gehören Bach's Es-dur-Fuge in der klaren, von künstlerischem Geiste durchwehten, mustergiltigen Wiedergabe, durch unsern Meister Haupt, F. Hiller's innig empfundenes von Frl. Schmidlein und Herrn Hofopernsänger Schleich gesungenes Duett aus der Zerstörung Jerusalems, Ueberlée's etwas weltliche, aber dramatisch wirksame Arie aus dem Oratorium „Golgatha", die Herr Hofopernsänger Oberhauser stylvoll und voll warmer Empfindung vortrug und eine für die G-Saite arangirte und von dem Arrangeur, dem Kgl. Konzertmeister Herrn F. Rehfeld mit Wärme und schönem, edlem Tone gespielte Arie von Gluck. (Reigen seliger Geister.) Die Sonate von Händel für Orgel und Flöte von den Herren Prof. Haupt und Kgl. Kammermusikus Gantenberg vorgetragen, kann nur historisches Interesse beanspruchen und die Fantasie über das Gebet aus Moses von Rossini, die uns Herr Kammermusikus Posse in überaus kunstvoller Ausführung bot, widersprach zu sehr dem kirchlichen Geiste, als dass sie an dieser Stelle von Wirkung hätte sein können.

Der stattliche Chor unter des Konzertgebers Leitung leistete ganz Vortreffliches.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Ein stattlicher Band von 218 Seiten, welchen der Dresdener Tonkünstlerverein als Festschrift zur Feier seines 25jährigen Bestehens herausgegeben hat, giebt ein treues Bild der nicht genug zu rühmenden künstlerischen Bestrebungen desselben. Durch zahlreiche Aufführungen sowie durch musikwissenschaftliche Vorträge hat er zur Verbreitung gediegener Kompositionen, zur wissenschaftlichen und künstlerischen Förderung seiner Mitglieder, ja zur Hebung des gesammten Musiklebens der Stadt unermüdlich gewirkt und glänzende Erfolge erzielt. Mögen dem Verein noch lange Jahre in gleicher segensreicher Wirksamkeit beschieden sein, mögen Frieden und Eintracht ferner in ihm weilen und möge er sich der regsten Theilnahme seiner hochsinnigen Förderer auch ferner zu erfreuen haben.

— Herr Heinrich Seeber, Hofmusiker in Weimar, hat einen Klavier-Fingerbildner erfunden, welcher die regelrechte Haltung der Finger bewirken und Fehler in der Haltung und Bewegung während des Anschlages durch Antklopfen auf die Taste markiren soll. Da ich mir durch die Zeichnung und Beschreibung des Fingerbildners noch kein Urtheil über die praktische Verwendbarkeit desselben bilden kann, so verschiebe ich einen eingehenden Bericht darüber, bis mir derselbe, wie der Herr Erfinder in Aussicht stellt, zur Prüfung vorgelegen haben wird.

— Herr August Rhu, Direktor eines Musik-Instituts in Beaver (Pennsylvanien), hat eine Unterrichtsstunde für die Analyse klassischer Tonstücke errichtet, in welcher er den Aufbau der verschiedenen Kompositionsformen erläutert und Musikgeschichtliches und Biographisches über die Meister und ihre Werke vorträgt.

— In Antwerpen ging Gounod's Oper „Polyeust", in Karsruhe Weissheimer's „Martin der Küfer und seine Gesellen" zum ersten Mal in Scene.

— Die ans Wunderbare grenzende Erfindung Edison's, der Phonograph, wird jetzt hier allabendlich im Theater American durch einen Amerikaner, Herrn Sprenger, vorgeführt. Wir berichteten schon in No. 22 des vorigen Jahrgangs des „Klavier-Lehrer" über diese Erfindung, und bringen hier noch den Bericht über die Vorführung auf dem oben genannten Theater, den Herr Professor G. Engel in der Vossischen Zeitung veröffentlicht.

„Im American-Theater hatten wir Gelegenheit, Edison's Phonographen, das wunderbare Instrument, welches Töne und Klänge erst in graphischen Zeichen und dann aus diesen wieder in die Tonsprache zu-

rück versetzt, kennen zu lernen. Ein Herr Sprenger führt dasselbe allabendlich dem erstaunten Publikum vor. Klangfarbe und Tonstücke sind allerdings weit entfernt, ein treues Echo dessen zu sein, was Jemand hineinspricht oder hineinsingt oder mit der Trompete hineinbläst; aber von diesem allgemeinen Unterschied abgesehen und wenn man festhält, dass Alles schwächer und in einer eigenthümlich nasalen Beimischung reproducirt wird, ist doch die Copie eine vollkommene. Wenn Jenny Lind heute in London eine Arie der Stanniolplatte des Phonographen anvertrauen wollte, so würden wir zwar in Berlin auf den Reiz ihrer Stimme verzichten müssen, aber doch ihren Vortrag der Arie genau kennen lernen, das Tempo, die kleinen Verzögerungen oder Beschleunigungen desselben, die sie für erlaubt oder nöthig hielte, die Accente in allen Gradabstufungen, Staccato, Legato und Portament, in gewissem Sinne auch die Klangfarben, deren Unterschied der Phonograph auf seine Weise ebenfalls wiedergiebt. Ein Sänger oder Trompeter, der sich dem Phonographen anvertraut, hüte sich unrhythmisch oder unrein zu singen: der Phonograph deckt alle solche Gebrechen mit unerbittlicher Genauigkeit auf, er ist ein Spiegel für Redner und Sänger, zwar ein verkleinernder und eigenthümlich gefärbter, aber innerhalb dieser Begrenzung aber doch ein vollkommen getreuer. Auch die Konsonanten giebt er wieder, aber freilich in dem Maasse der Deutlichkeit, mit dem sie hineingesprochen wurden. Leider ist es uns hierbei nicht vergönnt gewesen, eigene Beobachtungen mit dem Phonographen anzustellen; wir haben ihm manche Fragen von allgemeinerer Bedeutung vorzulegen, die bis jetzt noch einer so sichern Beantwortung harren, als er sie zu geben vermag. Hierzu gehört z. B. die Untersuchung des Stärkeverhältnisses der verschiedenen Sprachlaute, welche, sowohl von theoretischer als von praktischer Wichtigkeit, erst überhaupt in neuerer Zeit angeregt worden ist. Ferner: wie weit es möglich sein dürfte, den Phonographen in ähnlicher Weise zur Selbstkritik eines Redners oder Sängers benutzen, wie der Schauspieler den Spiegel zu seinen mimischen Studien benutzt? Ein Tonspiegel fehlte bisher; mit dem Phonographen ist der wahrscheinlich sehr vervollkommnungsfähige Anfang dazu gemacht worden. Wie weit der bisherige Apparat dafür schon Dienste leisten kann, hoffen wir noch näher zu ergründen; denn wir werden das bedeutungsvolle Instrument, nachdem wir es einmal kennen gelernt, nicht wieder aus den Augen verlieren." G. E.

Basel. Die unter S. Bagge's Leitung stehende allgemeine Musikschule veranstaltete im verflossenen Schuljahre vier öffentliche Prüfungen, die erste mit den Violin- und Violoncell-Klassen, die zweite mit den Klavier-Mädchen- und Knaben-Klassen, die dritte mit den Klassen für Einzelgesang, Solo- und Ensemble-Spiel und die vierte mit den Chor- und Orchester-Klassen. Die Programme enthalten nur gediegene Werke unserer grossen Meister und sei hier besonders erwähnt, dass in dem Kirchen-Konzert Bach's Kantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" und Haydn's D-dur-Sinfonie zur Aufführung gelangten. Auf den Programmen finde ich eine sehr nachahmenswerthe Einrichtung. Es wird nämlich auf denselben angegeben, ob der Schüler mit oder ohne Vorkenntnisse in die Musikschule eingetreten ist und wie lange er derselben als Schüler angehört.

London. Bei einer dieser Tage stattgefundenen Versteigerung einer Sammlung musikalischer und anderer Autographen kam das eigenhändig geschriebene Original von Beethoven's „Pastoral Symphonie" unter den Hammer und wurde mit 25 Pfd. Sterl. bezahlt. Ein Brief Beethoven's, worin er von seinen Geldverlegenheiten spricht, brachte 4 Pfd. 5 Sh.

— Xaver Scharwenka musste am 19. v. Mts. für die erkrankte Pianistin Madame Montigny-Rémaury im Crystalpalaste plötzlich eintreten. Er wurde telegraphisch berufen und spielte ohne jede vorherige Probe Beethoven's Es-dur-Konzert mit Orchester, sowie die F-moll-Phantasie von Chopin. Der Künstler erntete endlosen Beifall.

Mailand. Hier gelangte unter Martin Roeder's Leitung Mendelssohn's Elias, und zwar zum ersten Mal in Italien, zur Aufführung.

Paris. Der „Figaro" widmet seine Rückseite der Reklame neuer musikalischer Werke, indem er Stücke daraus mit den Noten selbst veröffentlicht. So findet denn heute dort der Festmarsch, den Graf Beust zur Feier der Hochzeit des Kaisers von Oesterreich verfasst hat, seine Stelle, und der österreichische Botschafter wäre damit als ebenbürtiges Mitglied unter die musikalischen Notabilitäten der Hauptstadt aufgenommen.

Bücher und Musikalien.

Hans de Bülow: Lacerta, Impromptu pour le piano, op. 27. München, Jos. Aibl.

Ich bin überzeugt, dass dieses feine, graziöse und charakteristische Stück bald ein Lieblingsstück aller Klavierspieler sein wird. Im Schwierigkeitsgrade ungefähr Weber's Perpetuum mobile gleich, wird es — mit fliegenden Fingern und zierlich vorgetragen, im Konzertsaal wie im Salon, bei Laien wie bei Kennern zu gleich grosser Beliebtheit gelangen.

E. B.

Dr. Fr. Zimmer: Kleine Lieder in volksthümlichem ein- bis dreistimmigen Satze für gleiche Stimmen. Quedlinburg, Chr. Friedr. Vieweg. Pr. 1 Mrk

Diese Lieder sind für Kinder-, Frauen- oder Männerchöre berechnet und so eingerichtet, dass sie nach Belieben ein-, zwei- und dreistimmig gesungen werden können. Sie sind sehr brauchbar, frisch und wohlklingend und werden von Vielen freudig begrüsst werden. E. B.

Alfred Nessler: Sechs ländliche Bilder, op. 7, Berlin, C. Simon.

Hübsche, kurze, charakteristische Stücke. Das letzte derselben, Erntefest in D-moll ist doch etwas düster als Schilderung eines lustigen Festes, oder sollte dasselbe mit einer Rauferei begonnen und geschlossen haben? Im F-dur Mittelsatz geht es aber ganz lustig her. E. B.

Fritz Spindler: Blumenkörbchen. 40 progressive melodische Uebungsstücke für die ersten Anfänger im Klavierspiel, op. 308. Köln, Peter Tonger.

Ich muss dem genannten Werk jede Berechtigung zur Existenz absprechen. Das Material, welches es bietet, enthält jede, auch die geringste Klavierschule. Die Stücke zwar sind mit Routine gearbeitet, der musikalische Werth derselben ist aber gleich Null.

E. B.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Fritz Kirchner: Zwei Sonatinen, No. 1, a-moll, „ 2, g-dur. Leipzig, Kistner. Pr. à 1,50 Mk. = Beethoven, Sonate, op. 49, g-dur.

Winke und Rathschläge.

Zur Erzielung von Lesefertigkeit ist nur dann die Möglichkeit gegeben, wenn die Stücke für jede Hand verschiedene Noten enthalten. Es folgt also hieraus, dass alle 4händigen Stücke, in denen rechte und linke Hand sich in gleichen Noten bewegen, durchaus fern gehalten werden müssen. Wie viele Lehrer beginnen aber in recht bequemer, aber höchst unvernünftiger Weise den Klavierunterricht mit 4händigen Stückchen, deren Melodien sich dem Schüler leicht einprägen, sehr bald auswendig gespielt werden, und für die geistige Thätigkeit des Notenlesens auch gar keinen Stoff bieten! Wer sich davon überzeugen will, braucht nur ein solches Stück rückwärts, also vom Ende zum Anfange hin lesen und spielen zu lassen; er wird dann sehen, dass der Schüler dieselben Noten, sobald sie in anderer, nicht melodischer Reihenfolge seinem Auge erscheinen, nicht zu spielen vermag. Den von der rechten Hand abweichenden Gang der linken Hand mit dem Auge zu verfolgen, ist gerade das, was die geistige Kraft am meisten in Anspruch nimmt, und daher von Anfang an mit den einfachsten Beispielen geübt werden muss. Die grösste Spielfertigkeit hat keinen Werth ohne die Lesefertigkeit. Ein Stillstehen der letztern ist schon Halbheit mit allen ihren weiteren bösen Folgen. —

Man glaube aber nicht, dass dieses der einzige Grund ist, weshalb von 4händigen Stücken bei Anfängern keine Rede sein darf. Das von so vielen Lehrern gepriesene 4händige Spiel hat im Ganzen vier böse Eigenschaften. Ausser der nicht erzielten Lesefertigkeit, welche als Nr. 1 besprochen wurde, nenne ich als Nr. 2 die durch das 4händige Spiel nicht zu erzielende Taktfestigkeit. Wohl bin ich mir bewusst, dass ich hierbei auf tausendfältigen Widerspruch stosse, weil gerade das 4 händige Spiel gewöhnlich als ein Mittel, um Taktfestigkeit zu erlangen, angesehen wird. Der äussere Schein trügt aber sehr oft, und nicht alles, was glänzt, ist Gold. Geht man einer Sache genauer auf den Grund, so stellt sich manchmal etwas ganz anderes heraus. So ist es auch hier. —

Was man beim 4 händigen Spiele an Taktfestigkeit zu gewinnen glaubt, bezieht sich nur auf das genaue Anschliessen an die den Takt angebende Begleitung des Lehrers. Das ist aber auch Alles, und dazu noch eine sehr einfache und leichte Sache, denn der Schüler verfügt zur Erreichung dieses Zweckes über eine doppelte Kraft, weil an der Lösung dieser einen Aufgabe zwei Hände arbeiten. Die eine Hand wird durch die andere unterstützt, weil beide Hände gleiche Noten und gleiche Bewegung haben. Wenn dieses auf manchen Zuhöher den Eindruck der Taktfestigkeit macht, so hat dieses darin seinen Grund, weil er eben nicht einzusehen vermag, wie sich die Sache verhält. — Marschirt eine Soldatenabtheilung mit klingendem Spiele durch die Strassen, so nehmen die Beine der Fussgänger ganz unbewusst dieselbe Bewegung an, welche durch den Rhythmus der Musik hervorgerufen wird. Fast ebenso unbewusst, oder doch mit grosser Leichtigkeit, setzen sich die Hände des Schülers in Bewegung, wenn die zu spielende Melodie sich seinem Gehöre eingeprägt hat, und der Lehrer durch seine volltönende Begleitung für den festen Takt sorgt. Sowie dort die Beine, richten sich hier die Hände nach dem Takte, der nicht von ihnen selbst, sondern von einer fremden Kraft erzeugt wird.

Hat aber der Spieler bei einem 2 händigen Stücke mit der linken Hand z. B. eine gleichmässig fortschreitende Bewegung durchzuführen, und mit der rechten Hand eine nicht hiermit zusammentreffende, sondern rhythmisch zergliederte Notenreihe zu spielen, so gewinnt er durch die Lösung dieser Aufgabe einen ganz andern Grad von Taktfestigkeit, als dieses bei 4 händigen Stücken möglich ist. Taktfestigkeit besteht eben in der konsequenten Durchführung jeder vorgeschriebenen rhythmischen Bewegung, und sie zeigt sich, wenn die eine Hand unbeirrt durch die anders gestaltete Bewegung der andern Hand ihre vorgeschriebene Bewegung ausführen kann. Das ist aber nur bei 2 händigen Stücken möglich, denn bei 4 händigen herrscht fast immer vollständige Gleichmässigkeit der Bewegung

in beiden Händen. So sieht es also mit der Taktfestigkeit aus, die man bei 4 händigen Stücken erlangen soll, aber nur bei 2 händigen Stücken erlangen wird. —

Den dritten Punkt, welcher als eine böse Eigenschaft der 4 händigen Stücke bezeichnet wurde, werden wir aus Folgendem kennen lernen.

Da bei jedem 2 händigen Tonstücke die rechte Hand den melodischen und die linke den harmonischen Theil des Ganzen zur Ausführung bringt, so folgt hieraus, dass auch die Notenreihen der linken Hand ein ganz anderes Aussehen haben müssen, als die der rechten Hand, dass mithin die Bewegungen der linken Hand auch ganz andere Fingermanipulationen erfordern, als die Bewegungen der rechten Hand. Hieraus entstehen aber für jede Hand auch ganz besondere Regeln hinsichtlich des Fingersatzes, die der Schüler nur durch 2 händige Stücke lernen kann. Spielt er aber 4 händige Stücke, so lernt er nicht nur nicht den der linken Hand für ihre Manipulationen eigenthümlichen Fingersatz, sondern er wird durch die zu spielenden Melodienoten ausserdem noch zu einem Fingersatze verleitet, der sehr oft gegen die Regel verstösst, denn was für die rechte Hand regelrecht ist, ist dies nicht immer für die linke Hand. Die feststehenden Regeln des Fingersatzes, deren Einprägung durch die zu spielenden Stücke für jeden Anfänger von der grössten Wichtigkeit sind, werden daher durch 4 händige Stücke vollständig umgeworfen.

Aber alle diese Nachtheile werden noch überboten durch den folgenden, welcher sich auf die Ausbildung des musikalischen Gehörs bezieht.

Spielt der Schüler von Anfang an nur 2 händige Stücke, so erhält er schon in den ersten Unterrichtsstunden durch die geringe Anzahl von anders klingenden Noten der linken Hand einen kleinen Begriff von harmonischem Zusammenklang, und zwar in einer Weise, wie sie seiner Auffassungskraft vollkommen entspricht. Er lernt also mit der allmähligen Erweiterung seiner Lesefertigkeit durch die Töne der linken Hand, was man unter Harmonie zu verstehen hat. In demselben stufenmässigen Gange, wie seine Finger ihre technische Ausbildung erlangen, erhält sein Gehör die entsprechende musikalische Ausbildung, denn nicht die Melodie, sondern die als Grundlage der Melodie in jedem Stücke vorhandene Harmonie bildet das musikalische Gehör. —

Spielt er aber 4 händige Stücke, so hört er zwar durch die Begleitung des Lehrers eine vollklingende, ihm imponirende Musik, aber an ein Verstehen und Auffassen dieser Tonmassen ist nicht im entferntesten zu denken. Was sich ihm einprägt, ist die Melodie, die er selbst spielt; von dem, was der Lehrer in vollgriffigen Akkorden erklingen lässt, vermag er auch nicht das Geringste aufzufassen. Was Harmonie ist, bleibt ihm also verschlossen. Das 4 händige Spiel im ersten und zweiten Unterrichtsjahre kann daher zu weiter nichts dienen, als dem unmusikalischen Zuhörer falsche Begriffe über die Leistungen des Schülers beizubringen; nie aber wird es für den Schüler selbst einen Nutzen haben. Im Gegentheil ist es als der erste Schritt zu einer vollständigen Verbildung anzusehen, zumal wenn man bedenkt, wie leicht der Schüler durch seine gross scheinende Leistung zu grosssprecherischen Aeusserungen verleitet werden kann. Von wirklichem Nutzen wird dasselbe nur dann sein, wenn der Schüler durch eine grosse Anzahl von 2 händigen Stücken in seiner musikalischen Erziehung soweit gekommen ist, dass er seine Parthie vom Blatte spielen kann. Auch ist es aus pädagogischen Gründen dann viel zweckmässiger, den Schüler in der ersten Zeit die untere Bassparthie spielen zu lassen, denn diese ist stets klaviermässiger eingerichtet und die Regeln des Fingersatzes kommen dabei nicht in Gefahr, umgestossen zu werden. Bei der grossen Menge von 4 händigen Kompositionen, welche in der letzten Zeit speciell für Anfänger veröffentlicht worden sind, ist es um so mehr erforderlich, auf das Verderbliche derselben, wenn sie als Unterrichtsmaterial benutzt werden, hinzuweisen. Die hier angeführten Nachtheile sind so nahe liegend, dass sie jedem denkenden Menschen einleuchten müssen.

(Aus Aloys Hennes: „Die Musik in der Familie und die musikalische Erziehung der Jugend.")

Eine schwere Kunst ist das korrekte Spielen zweier Stimmen in verschiedenen Notengattungen mit einer Hand; das zeitgemässe Festhalten und Ablassen der Töne sieht man häufig sogar von „fertigen" (das bedeutet gewöhnlich „geläufigen") Spielern nicht gewissenhaft beachtet, ja, sogar ganz unberücksichtigt gelassen. Das ist eine abscheuliche Veruntreuung, die zu sühnen ist. Wäre das Gesagte nicht wahr, so würde ich z. B. nie es gewagt haben, in meinen „Künstlerstudien" op. 147 (Seitz) selbst für konzertfähige Spieler dahin gehörige Uebungen einzuarbeiten (siehe daselbst No 6 im 1. Hefte). Ein besonderes Augenmerk hat dabei der Uebende immer darauf zu richten: auf welche vorige Note jede folgende sich bezieht und umgekehrt. Denn nur so kann man jede einzelne Stimme als besondern Faden im Gewebe erkennen. Louis Köhler.

Wie die Erlernung jeder Wissenschaft durch die Methode der Anschaulichkeit bedeutend erleichtert wird, so auch die Aneignung jeder Kunstfertigkeit. Wie man das Lesen durch die Schreiblehrmethode erleichtert, so muss es auch im Klavierunterricht geschehen. Man lasse die Noten schreibend erlernen. Das Lesen allein oder Spielen allein fördert nicht entfernt so.*) Ich habe diese Erfahrung an einigen auch wenig begabten Schülern gemacht.

Strassburg. Dr. Rademacher.

*) Eine rationelle Anleitung dazu giebt meine soeben bei Breitkopf u. Härtel erschienene Notenschreib- und Lesemethode, verbunden mit Elementartheorie.

E. B.

Meinungs-Austausch.

Potsdam, April.

Geehrter Herr Redakteur!

Im „Meinungs-Austausch“ der Nummer 7 des Klavier-Lehrers befindet sich ein Artikel von Frl. Elise Ehlert, welcher die in dem Stoewe'schen Aufsatz über die Anatomie des Armes und der Hand enthaltene Bemerkung angreift, „dass die Phalangen des vierten Fingers länger seien, als die des zweiten.“ Die Verfasserin geht dabei von dem gewöhnlichem Irrthum aus, das Verhältniss des zweiten und vierten Fingers zu einander in Bezug auf ihre beiderseitige Länge allein danach zu bemessen, wie sich die Stellung der Fingerspitzen zu einander verhält, wenn Finger ausgestreckt neben dem dritten liegen. Man vergisst dabei, die Stellung der Knöchel, an denen die Fingerspitzen entspringen, zugleich mit in Betracht zu ziehen. Die Fingerknöchel liegen, wie dies in dem Stoewe'schen Aufsatz ja auch erklärt ist, in Folge der, nach dem fünften Finger zu abnehmenden Länge der Mittelhandknochen in schräger Linie, so dass, wenn die Spitzen beider Finger oben gleich lang sein sollen, der vierte Finger in Folge seines kürzeren Mittelhandknochens im Ganzen bedeutend länger sein muss, als der mit einem längeren Mittelhandknochen versehene zweite. Ein Blick auf das Skelet der Hand lässt sogar erkennen, dass selbst dann, wenn der vierte Finger an seiner Spitze etwa kürzer erscheint, als der zweite, seine ganze Länge die des letzteren immer noch um ein Weniges überragen kann. —

Gestatten Sie mir, geehrter Herr, den weiteren interessanten Bemerkungen des Frl. E. E. über diese Fingerfrage noch Einiges hinzuzufügen. Dieselben sind in einem kleinen Artikel enthalten, welchen das Berliner Tageblatt im Juli 1877 und wahrscheinlich auch einige andere Zeitungen brachten, und einem Memoire über die menschliche Hand entnommen, welches Professor Paolo Mantagazza in Mailand geschrieben hat. In dem betreffenden mir vorliegenden Artikel findet sich zum Schluss noch ein Satz, welcher wohl ebenfalls hierher gehört. Er lautet: Das Facit in der Gegenwart angestellter Beobachtungen ist endlich, dass der Zeigefinger in der Regel kürzer und nur sehr selten der zweite und vierte Finger gleich lang sind.

Hochachtungsvoll

Potsdam. B. B.

Geehrter Herr Professor!

Bezugnehmend auf Alexander Wheelock Thayer's Beethoven-Biographie (III. Band) von Alfred Kalischer, worin Letzterer die Frage aufstellt: weshalb es denn in der Dedikation heisst: à Madame la Comtesse und nicht à Mademoiselle oder a Madamigella? — erlaube ich mir zu bemerken, dass Madame, wie bekannt, mit Herrin, Frau, Frau von einigem Range, übersetzt wird. In Frankreich werden die unverheiratheten Damen der höheren Stände von der Konfirmation (Firmelung) an „Madame“ angeredet, auch der Titel der ältesten Tochter der Könige von Frankreich ist Madame.

Da nun schon von Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, die grande nation die tonangebende war, und seit der Regierung Friedrichs des Grossen in den höheren Ständen mit Vorliebe das elegante Französisch gesprochen wurde, so hat Beethoven nun auch die Rechte der Heimath des Wörtchens „Dedication“ gebraucht und daraufhin geschrieben: dédiée à Madame la Comtesse Th. de Brunswick.

Auch kann Beethoven Fräulein von B. als seine Herrin anerkannt haben, und da es Wörter in der deutschen Sprache giebt, die sich nicht gut deutsch gebrauchen lassen — so hat er für Herrin Madame gesetzt. Oder war die Comtesse vielleicht nicht mehr weit vom kanonischen Alter entfernt, wo Frau gleichbedeutend mit Weib ist? Die natürlichste Antwort aber auf die Frage ist die, welche Dr. Kalischer sich schon selbst giebt, dass die jungfräulichen Gräfinnen in französischer Art wirklich „Madame la Comtesse“ benamset wurden. Wir sehen hieraus, dass M. la C. de B., Fräulein von Brunswick bleibt.

Indem ich mit meiner definition nominalis schliesse, sehr geehrter Herr Professor, bin ich mit allen Zeichen der Hochachtung

Ihre Elise Ehlert.

Freienwalde a. O., den 29. April 1879.

Berlin, den 28. April 1878.

Die wohllöbliche Redaktion des Klavier-Lehrers bittet eine eifrige Leserin dieses geschätzten Blattes um freundlichen Rath in nachstehender Frage. Seit zwei Jahren macht sich während des Klavierspielens ein Muskelschmerz namentlich an meinem rechten Arm so fühlbar, dass ich gezwungen bin, mich im Spiele zu unterbrechen! Ist es zweckmässiger, diese Müdigkeit durch fortgesetztes Ueben zu überwinden oder den erschöpften Muskeln durch Ausruhen neue Kraft zu verleihen?

Vor zwei Jahren konnte ich noch Stücke wie die „Wanderer-Fantasie von Schubert-Liszt“ ohne müde zu werden fertig spielen, heute werde ich bei den ersten Seiten der grossen C-dur-Sonate von Beethoven müde. Wie mir, ergeht es mehreren Ihrer Abonnentinnen. Es würde uns Allen sehr erwünscht sein, von kompetenter Seite Entsprechendes darüber zu lesen. N. N.

Antwort auf Ihre Frage bringt Ihnen der erste Aufsatz in dieser Nummer.

E. B.

Antworten.

Abonnentin in Berlin. Derjenige der beiden Schlüsse zur Iphigenien-Ouvertüre, den man als den Mozart'schen bezeichnet, rührt nicht von Mozart, sondern von J. P. Schmidt, ehemals Rezensent der Spener'schen Zeitung, Hofrath und Expedient bei der Seehandlung, her, wie Marx in seinem Werke: „Gluck und die Oper“, 2. Thl., S. 71, darthut. Die Redaktion der Allgem. Deutschen Musikzeitung war so gütig, uns hierauf aufmerksam zu machen.

Frl. **Martha Flindt in Graudenz.** Die praktische Ausführung dessen, was Herr Prof. Ehrlich in seinem werthvollen Aufsatze: „Wie übt man am Klavier“, lehrt, ist sehr nutzenbringend. — Statuten sind abgesandt.

Frl. **Emilie Simon in Lauban.** Aus den Statuten ersehen Sie alles Nähere. Versuchen Sie Ihr Heil. — Asch ist der Name eines kleinen an der sächsisch-böhmischen Grenze gelegenen Städtchens, aus dem Ernestine von Fricken, eine Freundin Schumann's gebürtig war. Ihr zu Liebe und weil die einzigen Buchstaben des Namens „Asch“ zugleich die einzigen musikalischen in seinem eigenen Namen sind, legte

sie Schumann den einzelnen Bildern des carnaval zu Grunde. Die Ueberschriften setzte er später darüber, wie er in einem Briefe an Moscheles berichtet.

Herrn **Direktor P.** Die Angabe entsprang jedenfalls nur aus Unkenntniss des Referenten und war nicht bös gemeint.

Herrn **L. K.** in **Königsberg i. Pr.** Eingetroffen. Danke bestens.

Herrn **Karl Eschmann** in **Zürich.** Soeben erhielt ich das in Aussicht gestellte, und danke ganz verbindlichst.

Herrn **Hirschring** in **Müncheberg.** Ich werde die Sache im Vorstande zur Sprache bringen — Wie lange können Sie abkommen, um einen Kursus im Gesange durchzumachen?

Herrn **Joh. Christiau** in **Köln.** Ihr Verfahren ist in der That einfach und praktisch. Ich werde noch einige Versuche damit anstellen. Ihr Vorschlag anstatt der arabischen 3 eine römische III zur Bezeichnung der Triole zu benutzen, verdient Berücksichtigung. Auch ich habe oft die Erfahrung gemacht, dass die Schüler die 3 über der Triole, selbst wenn sie sich durch schiefe Stellung von den gewöhnlichen Zahlen zur Bezeichnung des Fingersatzes unterschied, als Fingerbezeichnung genommen haben.

Herrn **L. Sch.** in **Darmstadt.** In der nächsten Nummer.

Herrn **Seminar-Lehrer Schwarzlose** in **Oranienburg.** Mit Dank angenommen.

Frl. **M. B.** in **Ludwigslust.** Bitte um die Fassung.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Die Versendung der Statuten hat in diesen Tagen begonnen. Die hiesigen Mitglieder des Vereins erhalten dieselben durch unsern Kassenboten, Herrn Kirchendiener Schwarz.

Unsere auswärtigen Kollegen, welche dem Verein einzeln beizutreten wünschen oder Verbände gründen wollen, mögen die Güte haben, sich behufs Erlangung der Statuten an unsern ersten Schriftführer, Herrn Dr. Kalischer, Lützowstrasse 82, zu wenden. Die nächste Versammlung findet am Mittwoch, den 4. Juni statt. Der Versammlungsort sowie die Tagesordnung wird in der nächsten Nummer dieser Zeitschrift so wie in der Vossischen Zeitung bekannt gemacht werden.

Wir beginnen jetzt mit der Veröffentlichung der Namen unserer Vereinsmitglieder.

Mitgliederverzeichniss des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Prof. Dr. Jul. Alsleben, Askanischer Platz 4.
Frl. Charlotte Ascher, Breitestr. 5.
- Anna Andrée, Weinstr. 3.
Dr. Hans Bischoff, Adalbertstr. 26.
Prof. Emil Breslaur, In den Zelten 13.
Richard Bachmann, Wasserthorstr. No. 66.
N. Böttcher, Friedrichstr. 125.
Frl. Agnes Breetz, Potsdamerstr. 57.
- Martha Braun, Dessauerstr. 31.
- Marg. Brandt, Philippstr. 4.
- Marie Ballewski, Neue Königstrasse 87.
- Johanna Bock, Friedrich-Wilhelmstrasse 12.
Hermann Bock, Charlottenstr. 94
Frl. G. Bunzel, Solmsstr. 16.
C. Buchholtz, Markgrafenstr. 1
F. Brux, Neue Königstr. 4.
Frl. Clara Billerbeck, Dorotheenstrasse 97.
Gustav Bothe, Landsbergerstr. 18.
Frau Doris Bläsing, Alexandrinenstrasse 58.
Frl. Clara v. Cramer, Johanniterstrasse 18.
- Bertha Cohn, Krausnickstr. 10.
Kasimir Danysz, Steglitz.
R. Dobritzsch, Möckernstr. 127.
Frl. Dittmar, Charlottenburg, Leibnitzstrasse 69.
Robert Eitner, Königgrätzerstr. 101.
Richard Eichberg, Köpnickerstr. 117.
Prof. G. Engel, Wilhelmstr. 36.
Arthur Egidi, Köpnickerstr. 31b.
Frl. Josephine Ebner, Seydelstr. 24.
Oscar Eschelmann, Kl. Frankfurterstrasse 16.
Frl. Elvira Eckardt, Schlegelstr. 26.
Oscar Eichberg, Naunynstr. 51.
C. Fischer, Dieffenbachstr. 66.
Ludwig Fuchs, Gneisenaustr. 85.
Fauter, Johanniterstr. 16.
Frau Louise Finger, geb. Mutzell, Invalidenstr. 15.
Frl. Emma Flöter, Kleinbeerenstr. 16.
- Betty Fuchs, Neustädt. Kirchstrasse 3.
Friedrich Grabau, Lützowplatz 8b.
Frl. M. Gaebel, Königgrätzerstr. 27.
Frau Elise Giesecke, geb. Bourwieg, Charlottenburg, Bismarckstr. 88.
Franz Grunicke, Mariannenplatz 26.
Frl. Elisabeth Kammerer, Bahnhofstrasse 3.
- Elise Gubeler, Dessauerstr. 18.
- Marie Genzow, Barnimstr. 3[illegible].
- Johanna Herrmann, Potsdamerstrasse 110.
Julius Hesse, Köthenerstr. 25.
Frl. Zelima Hollaender, Oranienstr. No. 101/102.
Prof. Dr. Joachim, Beethovenstr. 3.
Alois Hennes, Lützowstr. 27.
Frl. Therese Höpner, Friedrichstr. No. 204.
Bernhard Henne, Besselstr. 15.

(Fortsetzung folgt.)

☛ Von den Herren **Breitkopf & Härte** in **Leipzig** ist dieser Nummer ein **Prospec** über Prof. **Breslaur's Notenschreibschul** beigelegt, auf welchen wir hiermit noch besonder aufmerksam machen. D. R.

☛ Der heutigen Nr. ist von den Herren **Schleiche und Schüll** in **Düren** ein Preisverzeichniss vo **„Notenpapier“** beigelegt, auf das wir hiermit au merksam machen. D. R.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 11. Berlin, 1. Juni 1879. II. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die gesundheitsschädlichen Folgen des unrichtigen Uebens.

Aus: „The musical trade Review".

Uebertragen von **Hulda Tugendreich.**

(Fortsetzung.)

„Woher entsteht dieses Uebel?"

„Es entsteht erstens durch übermässiges, anhaltendes Ueben und zweitens durch die falsche Methode beim Ueben.' Wie ich erfahren habe, ist die Methode von Kullak, eines Berliner Musiklehrers, die beste und wissenschaftlichste. Ich glaube, dass, wenn die Kunst des Klavier-, Violin- und Orgelspiel-Unterrichts als Wissenschaft vom physikalischen Standpunkt aus betrachtet würde, wie es Kullak und Ward Jackson aus London verlangen, so würde sich das Leiden weniger häufig als jetzt zeigen und den Lernenden würde ihre Aufgabe sehr erleichtert werden".

„Giebt es ähnliche Krankheitserscheinungen in einer anderen Kunst oder in einem anderen Berufe?"

„Ja, in allen Berufszweigen, wo einzelne Gruppen der Muskeln nach gewissen Richtungen hin beschäftigt sind. Es zeigt sich bei Schreibern, Telegraphisten, Tänzerinnen, bei Leuten, welche mit schweren Hämmern arbeiten und bei Näherinnen. Beiläufig will ich noch bemerken, dass bei all' diesen Leiden der Krampf oder die Lähmung nur eins der vielen mit demselben verbundenen Symptome ist."

„Was kann aus dem Uebel entstehen, wenn es vernachlässigt wird?"

„Wenn es vernachlässigt wird, kann es einen sehr ernsten Charakter annehmen. Gewöhnlich gefährdet es nicht das Leben, aber es macht den Leidenden unfähig zur Ausübung seines Lebensberufs und kann ihn zwingen, diesem gänzlich zu entsagen."

„Kann das Uebel vollständig gehoben oder wenigstens gemildert werden?"

„Ja, wenn es noch früh genug bemerkt und richtig behandelt wird. Das Schlimme ist, dass die meisten Leidenden es selbst Monate und Jahre lang vernachlässigen, ehe sie ärztlichen Rath und Beistand suchen. Wenn bei diesen Arten des Krampfes der Arzt zeitig genug zu Rathe gezogen, und der Leidende der neueren Heilmethode für Nervenkrankheiten gemäss behandelt wird, so können ganz günstige Resultate, in einigen Fällen auch vollständige Genesung erzielt werden. Es ist nicht nothwendig auf Einzelheiten der Behandlung einzugehen, jedoch will ich bemerken, dass das neue Verfahren bei diesem Leiden im Gebrauch hypodermatischer Einspritzungen, in der äusserlichen Anwendung eines milden elektrischen Stromes, Kälte und Wärme, Kneten der Glieder oder systematischer Bearbeitung der Muskeln und Gelenke besteht. Nicht einmal zwei Fälle können gleich behandelt werden, denn nicht zwei sind ganz gleich. Das Leiden herrscht nur in einem bestimmten Theil des Körpers und ist kein allgemeines, das die Konstitution angreift, es verlangt beständige, lokale Behandlung. Alle so entstandene Krampfanfälle findet man auch bei Personen von kräftiger Natur, die sonst stark und gesund sind."

„Genügt Ruhe oder eine lange Erholung, um dieses Leiden zu heben?“

„Nein, sobald die Person ihre frühere Beschäftigung wieder aufnimmt, kehrt das Leiden zurück. Es ist ein sehr interessantes und fängt an die Aufmerksamkeit der Aerzte auf sich zu ziehen; merkwürdiger Weise zeigt es sich vorherrschend bei starken, weniger bei schwachen und nervösen Personen.“

„Und woher kommt das?“

„Ein schwacher Mensch kann gewöhnlich nicht so lange hintereinander üben oder schreiben, bis er einen Krampf oder eine Lähmung eintritt, gewöhnlich ruht er sich öfter beim Arbeiten aus. Er erschöpft nicht die Energie seiner Nerven, sondern hört mit dem Ueben oder Schreiben auf, ehe das Leiden eintreten kann. Eine Eigenthümlichkeit dieses Leidens ist, dass es den Menschen wie ein Dieb in der Nacht überfällt, und die vorhergehenden Symptome sind so leicht und flüchtig, dass sie zuerst gar nicht bemerkt werden. — Dr. Allan McLane Hamilton, eine Autorität auf dem Gebiet nervöser Krankheiten und Autor des berühmten medicinischen Werkes: „Nervöse Krankheiten, ihre Beschreibung und Behandlung“, antwortet auf die Frage: „Welche Arten dieses Leidens haben Sie kennen gelernt?“ Folgendes: „Ich habe verschiedene Arten von nervösen Erscheinungen beobachtet, sie entstanden entweder durch unrichtigen Gebrauch der Hand- oder Armmuskeln oder durch eine mechanische Art des Uebens, wobei der Spieler das Stück auswendig lernte und es unaufhörlich übte, während Seele und Geist auf etwas anderes gerichtet waren, oder auch dadurch, dass er die Passage eines Stückes wiederholt studirte, ohne die anderen Theile desselben zu berücksichtigen.“

„Was für Krankheiten, die durch Ueberanstrengung der Muskeln entstanden sind, haben Sie kennen gelernt?“

„Bei einigen zeigte sich ein Krampf, wie ihn die Schreiber gewöhnlich haben, bei Andern eine Schwäche der Muskeln im Oberarm, wodurch die Finger anschwollen, verbunden mit Lähmung und Schwäche des Armes und der Hand. Einige meiner Patienten, die gewöhnlich zu viel übten, hatten, sobald sie zu üben anfingen, das Gefühl, als ob ihre Finger sich unter ihren Händen verdoppelten. Manchmal wurden die Finger auch steif. Bevor sich bei einem der Patienten dieses Leiden entwickelte, spielte er Oktaven mit grosser Leichtigkeit, nachdem er aber dieselben übermässig geübt hatte, war er nicht mehr im Stande, seine Finger über 6—7 Töne auszustrecken. Andere Patienten wieder waren unfähig die Muskeln des Handrückens zu bewegen. Solche Uebel können beim Künstler entstehen, wenn er nur eine bestimmte Gattung von Musikstücken übt. Wenn auch der Geschmack des Spielers der klassischen Richtung angehört, so muss er, selbst wenn er leichte Musik verachtet, Stücke solcher Art zur Erholung wählen. Ich betone nochmals, dass das fortdauernde Ueben von Tonstücken gleicher Gattung Schuld daran ist. Ich bin überzeugt, dass es Konzertspielern zum Vortheil gereichen würde, wenn sie, anstatt ihre Konzertstücke beständig zu üben, dieselben eine Zeitlang bei Seite legten und kurz vor dem öffentlichen Auftreten Stücke anderer Art als die, welche sie zum Vortrag gewählt, spielen würden. Ich glaube, dass ein entschieden geistiges Element in diese Frage eingreift. Der Wille, welcher sich andauernd auf die Regelung der Muskelthätigkeit, auf die Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten richtet, verliert die Fähigkeit, dem geistigen Gehalt des Tonstückes seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Einen solchen Zustand nennen wir einen automatischen. Das Lampenfieber, das einen unfähig macht zu handeln oder korrekt zu sprechen, entsteht in vielen Fällen aus eben demselben Umstande. Wenn ein Schauspieler z. B. viele Abende hintereinander seine Rolle gut gespielt hat, plötzlich aber irgend eine Kleinigkeit dazwischentritt, so macht ihn diese unfähig, sein Spiel fortzusetzen. Ich behandelte einst eine sehr bekannte Schauspielerin, die gerade an diesem nervösen Leiden litt; und mir war wieder unter andern eine junge Dame bekannt, die sich dadurch ein nervöses Leiden zuzog, dass sie auswendig gelernte Stücke fortwährend übte, und dabei in einem Buch oder in einer Zeitung, die auf ihrem Notenpult lag, las.“

„Haben Sie auch dieses Hand- und Armleiden bei Leuten, welche Blasinstrumente spielen, gefunden?“

„Solche Fälle begegneten mir niemals. Die Thätigkeit der Muskeln beim Spielen von Blasinstrumenten kann nicht mit der anstrengenden der Pianisten und Violinisten verglichen werden. Die Folgen des übermässigen Violinspielens sind ganz besonders nachtheilig. Die gezwungene Haltung des linken Armes und der Hand, während der Ellbogen an der Seite ruht, verursachen nicht nur Krampf in den Fingern und dem Arm, sondern ziehen auch die Muskeln der Brust zusammen.“

„Welchen Einfluss haben lasterhafte Gewohnheiten auf dieses Uebel?“

„Der übermässige Gebrauch von Tabak und Alkohol, vornehmlich der des letzteren, bringt Zittern hervor und macht die Muskeln unfähig zu anmuthiger Bewegung. Zwar giebt es viele Künstler, die sich dem Genuss von Tabak und Alkohol ergeben haben, und die dennoch glänzend und kräftig spielen, aber denen es unmöglich ist die Muskeln zu beherrschen, um eine zarte Wirkung hervorzubringen.“

(Schluss folgt.)

Georg Friedrich Händel's kunstgeschichtliche Bedeutung in Zusammenhang mit dessen Klavierkompositionen.

Von **Louis Schlösser.**

Wenn dunkle Wolken die Lebenswege des Künstlers durchkreuzen, widrige Geschicke seinen Unternehmungen entgegentreten, physische und moralische Leiden an ihm nagen, die seinen Muth zu erschüttern drohen, da findet sein Gemüth in der Weihe der Kunst sanften Trost, ersehnte Hülfe. Sie ist es, die ihn wieder aufrichtet, den Trübsinn verscheucht, mit freundlichen Worten die Schmerzen lindert und ihm die Siegesglorie in der Ferne zeigt, die nur durch Mühen und Kämpfe errungen werden kann.

Neues Leben pulsirt in dem Gebeugten, kühn erhebt er das Haupt und gleich der ihre Hülle sprengenden Knospe, durchdringt auch ihn das ewige Naturgesetz, das ein jedes Wesen seiner Bestimmung entgegenführt..

Der Glücklichen, die Fortunas Unbeständigkeit niemals zu erfahren gehabt hätten, gab es nur wenige im Laufe der Zeiten zu verzeichnen, wohl aber lehrt uns die Geschichte zur Genüge, dass es meistens das Loos der grössten Geister war, erst durch das Dunkel der Nacht zur Morgenröthe des Ruhmes emporzudringen.

Auch Händel's Laufbahn, so glänzend sie sich auch in späteren Jahren gestaltete, blieb nicht unberührt von Hemmnissen und Feindseligkeiten jeder Art, die ihm von neidischen und unwürdigen Gegnern bereitet wurden. Sein Verdienst suchte man herabzuziehen, seine Unternehmungen zum Falle zu bringen, wie Letzteres in der That auch in London geschah, als Händel an der Spitze der italienischen Oper stand und man eine zweite italienische Oper gründete, um die seinige zu Grunde zu richten. Die Komponisten Porpora und Hasse wurden zu diesem Zweck berufen und fortgesetzte Kämpfe, widrige Intriguen entspannen sich mit Rivalen, die nicht im entferntesten an Händel's Grösse hinanreichten, wohl aber seine materiellen Mittel erschöpften und ihn zum Rücktritt nöthigten. Zwar wurde ihm die Genugthuung, dass das Unternehmen seiner Gegner von selbst verkümmerte, da die Quellen der Erfindung versiegten, die Theilnahme mangelte, so dass man sich auf's neue an ihn wendete und ihm glänzende Aussichten eröffnete, allein vergebens! Händel verliess für immer die Bühne und diese Wendung, man möchte sie eine höhere Fügung nennen, brachte ihn auf das eigentliche Gebiet seiner Lebensbestimmung, auf das Oratorium, allwo er unvergänglich, unübertroffen bis heute thront!

Als der Sohn eines herzogl. sächsischen und kurfürstlich brandenburgischen Leibchirurgen am 23. Februar 1685 in Halle a. d. Saale geboren, entwickelte sich in ihm als Knabe schon ein so entschieden musikalisches Talent, dass ihn kein väterliches Verbot von der Wahl seines Berufes abzuhalten vermochte. Dieses Ziel verfolgte er unablässig durch die wunderbarsten Phasen, wie sie selten ein Künstler erlebte. Der Erfolg krönte seine Mühen, wir verehren in ihm einen der gründlichsten, tiefsten und durch seine Oratorien populärsten Komponisten aller Zeiten, den Ruhm und den Stolz des deutschen Vaterlandes. So bekannt und gegenwärtig seine Biographie auch dem Leser, den Hauptmomenten nach, sein möge, so möchten wir doch eine Rekapitulation derselben in einem Fachlexikon empfehlen, wenn nicht das bei weitem ausführlichere Werk von Chrysander zur Hand wäre.

Dass unsere schnell dahinlebende Generation das Möglichste im Erzeugen und Geniessen leistet, wer wollte dies in Abrede stellen, sobald man einen Blick auf die massenhaften Erscheinungen in jedem Fache der musikalischen Literatur wirft. Ein Zuviel möchte man ausrufen, ein Zuviel, weil die Spontanität solcher Produktionen unmöglich mit der Reife der nothwendigen Selbstbeurtheilung gleichen Schritt halten kann, zugleich aber auch durch die Uebersättigung wiederum Gleichgültigkeit, Blasirtheit und selbst Unterschätzung des Besseren zum Nachtheil der Kunst als Folge erscheint. Glücklicherweise bietet die Vergangenheit sowohl, wie die oft mit Unrecht angefochtene Gegenwart, soviel des Werthvollen und Vorzüglichen, dass beide Momente vereint eine mächtige Schutzwehr gegen etwaige Ausschreitungen sind. Wenden wir zunächst unsere Betrachtungen der Klaviermusik zu, so lässt es sich mit Freuden konstatiren, welche würdige Kunstwerke pädagogischen und phantasievollen Inhaltes auch die Nachbeethoven'sche Periode bis auf unsere Tage in's Leben gerufen hat, Werke voll Geist, Schönheit und Schöpfungskraft, die da verkünden, dass ihre Verfasser nichts Halbes, nichts Unvollendetes aus Händen gaben, sondern erst nach Uebung strengster Selbstkritik ihre Thaten an die Oeffentlichkeit gelangen liessen. Fragen wir nun, ob sich diese Wahrnehmungen auch auf die grosse Fluth der Tageserscheinungen, auf die Gesammtheit derselben anwenden lassen? Sind das in der That Produkte gereifter Wissenschaft, Erzeugnisse des inneren Dranges, der Begeisterung, die uns hier entgegentreten? Würden dergleichen Machwerke nicht besser in der Stille geruht, statt sich der Täuschung eines schnell verschwindenden Daseins hingegeben haben?! — Wie ganz anders verhält sich dagegen das Wirken und Schaffen Händel's zu einer Zeit, wo weder der Boden der Kunst, noch das Tonmaterial so allgemein kultivirt war, die Lehrgrundsätze nicht auf der sicheren Basis ruhten, deren wir uns gegenwärtig erfreuen. Sein Durst nach Wissen trieb ihn unablässig, sich die Mittel anzueignen, deren er bedurfte, um das Ziel zu erringen, das ihm stets als Leuchte vorschwebte. Und er vollbrachte es! Begabt mit einem ungewöhnlichen Talent, der eigenen Kraft sich bewusst, ergriff er mit überraschender Sicherheit die Aufgabe, die ihn anregte und seiner Individualität entsprach, entwickelte, erwärmte, belebte sie durch das Feuer der Begeisteruug, das er, ein zweiter Prometheus, vom Himmel herab holte. Dabei verlieh

ihm sein leicht gestaltendes Talent die Gabe, den verschiedenartigsten Richtungen mit einer Frische, Unmittelbarkeit und Wahrheit sich anzubequemen, die Plastik mit der poetischen Schilderung auf eine Weise zu verbinden, wie wir es kaum ein zweites Mal in der Kunstgeschichte verzeichnet finden. Was er auch ergreifen mochte, ob Weltliches, Geistliches, ob Orchester, Orgel oder Klavier, überall weht uns der frische Hauch lebendiger Erfindung, tiefsinnigen Inhaltes, Kühnheit des Rhythmus und der Modulation entgegen. Für jedes Gefühl steht ihm der entsprechende Ausdruck zu Gebote, möge es dem gemüthlichen Hirtenliede oder den pathetischen Sieges- und Trauergesängen entstammen; immer stimmungsvoll, bedeutsam im Epischen wie im Lyrischen, berührt unser Ohr der Zauber antiker Schönheit beim Hören seiner Werke.

Nur vorübergehend erwähnen wir noch als Belege für seine Schöpfungsthätigkeit, dass Händel mehr als vierzig meist italienische Opern, über zwanzig Oratorien, Kantaten, Hymnen etc. und sehr viele Kompositionen für Instrumente aller Art schrieb. Ehe wir von diesen letzteren reden, müssen wir seiner noch als des hocherhabenen Orgel- und Klaviervirtuosen gedenken, dessen Meisterschaft im Spielen und Phantasiren weitaus die Leistungen seiner Zeit genossen überragte und nur von seinem unvergleichlichen und unerreichten Landsmanne Sebastian Bach, dem Urbild höchster Vollendung im Gebiete der Polyphonie übertroffen wurde.

Es ist ein eigenthümliches Spiel des Zufalls, dass beide Tonmeister, ungeachtet mehrmaliger Versuche von Seiten Bach's, sich niemals persönlich kennen gelernt haben. Das erste Mal im Februar 1717 am selben Tage, als Bach ihn zu besuchen nach Halle eilte, war Händel nach England abgereist und auch später 1729 konnte Händel einer Einladung, die ihm der damals in Leipzig krank darniederliegende Bach durch seinen Sohn zukommen liess, eben so wenig Folge leisten.

Diese Begebenheit gab Veranlassung zu manchen Glossen und Vermuthungen, auf die wir hier nicht weiter eingehen können und nur aus dem Grunde erwähnt haben, weil sie mit der sich anschliessenden Besprechung Händel'scher Klavierkompositionen insofern in Beziehung stehen, als Bach's Klavier- und Orgelwerke eine ungleich grössere und allgemeinere Verbreitung, namentlich durch sein wohltemperirtes Klavier- und die Kunst der Fuge schon als Lehr- und Bildungsmittel gefunden haben. Erkennen wir gleichfalls ohne Rückhalt an, dass Händel's überwiegende Bedeutung in seinen Oratorien gefunden wird, dass deren gedankenschwerer Inhalt, Reiz und Popularität einem immer sich erneuernden Frühling gleicht, so dürfen wir darum nicht mit geringerer Bewunderung an seinen Klavierwerken vorübergehen, denn auch in ihnen begegnen wir einem Genius, dessen blühende Phantasie, Wissenschaft und symmetrische Schönheit sich in ausdruckvollster, edelster Weise zeigt.

Klangvoll, dem Instrumente angemessen, melodisch voller Reiz und Klarheit, formvollendet und aus tiefer Empfindung hervorgegangen, müssen sich diese Schöpfungen der Sympathie jedes Fühlenden erfreuen, sobald die Weihe der Stimmung und das nöthige Verständniss in die Ausführung gelegt wird, was allerdings ein Sichhineinversenken zur Bedingung stellt. Die Anzahl dieser Werke ist bedeutend nach jeder Seite; da sind zuvörderst die Konzerte, wozu wir auch jene nach den sogenannten concerti grossi (mit Instrumentalbegleitung) für Klavier allein arrangirte, rechnen, ferner Suiten, Trios, Sonaten, Toccaten, Ouvertüren, Fugen, Präludien, Variationen u. s. f., von denen verschiedene Einzel- und Gesammtausgaben existiren und mit geringen Kosten zu beschaffen sind. Sie sollten keinem Künstler unbekannt bleiben; das Studium derselben kann selbst für die moderne Spielart, schon wegen der Wichtigkeit der polyphonen Behandlung nicht genug empfohlen werden; es ist eben so nützlich als bildend und gewährt immer mehr Vergnügen, je mehr man in die Sache eindringt, denn diese Reliquien sind weder zopfig noch veraltet, sondern mit Berücksichtigung der Zeit ihrer Entstehung, voller Würde und Lieblichkeit, wie denn auch vieles davon noch heute in den Konzerten von den ersten Koryphäen vorgetragen wird und lebhaften Beifall erwirbt. Es würde zu weit führen, Lieblingswerke herauszugreifen, Einzelnes bezeichnen und analysiren zu wollen, wir bedürften dazu vieler Notenbeispiele, um sie als Belege darzustellen, was wir dem freundlichen Leser getrost überlassen können.

Wie sehr sich aber auch der heutige Kompositionsstil von dem damaligen der Konzerte, Suiten u. dgl. unterscheidet und ganz andere Formen und Dimensionen angenommen hat, wie sehr auch die Vervollkommnung der Instrumente, bezüglich ihres Umfanges, ihrer Schönheit und Stärke des Tons selbst auf den schöpferisch geistigen Inhalt eingewirkt hat, so müssen uns trotz alledem jene Erzeugnisse einer beinahe andertbalb hundertjährigen Periode mit Staunen erfüllen, die sich bei entschieden viel geringeren Mitteln mit solcher Sicherheit und Freiheit bewegen und sogar die schwierigsten Probleme der Kunst, Fuge und Doppelfuge, Contrapunkt und Canon gleichsam spielend zu lösen im Stande waren*).

Bei manchen seiner Orgel- und Klavierwerke will es uns sogar bedünken, als schlössen sie die Annahme nicht aus, dass Händel dabei an pädagogische Zwecke gedacht und ihm ausser der inhaltlichen Idee die Uebung für die Hand und überhaupt die Anregung für das Gesetz der Schönheit vorgeschwebt habe. Bei sorglicher Prüfung dürfte sich vieles derartige wahrnehmen lassen, ohne dass wir gerade eine absolute Absicht dabei unterstellen wollen, denn hierfür bietet dieser grossartige Charakter, der ganze Volksmassen zur Andacht und Begeisterung hinzureissen vermochte, dessen Hallelujachöre aus Messias und Siegesgesänge aus Maccabäus zu wahren Nationalhymnen geworden sind, keinen genügenden Anhaltspunkt. Eine kritische Beleuchtung der beregten Klavierwerke liegt ausserhalb der Grenzen dieser Aufgabe, erscheint auch nach dem seit Jahren darüber von den Historiographen ausführlich Erörtertem als

*) Wir erinnern an die von Bülow und Reinecke mit Fingersatz und Vortragszeichen herausgegebene Sammlung.

überflüssig, da neue Gesichtspunkte sich kaum mehr dafür auffinden lassen dürften. Statt dessen sei es uns vergönnt, auf die geistige Verwandtschaft aufmerksam zu machen, welche dieselben mit Bach's Werken umschlingt und wiederum welche Verschiedenheit sich in ihnen dokumentirt, obgleich sie der Form nach äusserlich ganz Aehnliches bearbeiten und ihre Sinfonien, Konzerte, Suiten u. s. w. bezüglich des herrschenden Stils völlig in der Anschauung ihrer Zeit wurzeln. Dem breit und mächtig dahin fliessenden Strome Bach's zu folgen, wo Welle auf Welle sich in polyphoner Schreibart hebt und senkt, kontrapunktische Geflechte sich scheinbar feindselig durchkreuzen, und sich versöhnend wieder in süssen Harmonien auflösen, den eigenthümlichen oft mystischen Zug der Gedanken zu versinnlichen, schon die Zerlegung dieser Elemente in ihre Bestandtheile erfordert, ganz abgesehen von der höheren Poesie des Vortrags, eine Kunstvollendung, welche die vollkommene Herrschaft über das Materielle bedingungslos voraussetzt. Diese wunderbaren Gebilde, die sich erst allmählig aus dem Chaos loslösen, um dann in sonnenheller Klarheit zu strahlen, und denen sich noch viele weitere und schwierige Kombinationen anreihen, stellen an den Spieler ungleich höhere technische Ansprüche, als Händel sie erheischt.

(Schluss folgt.)

Der Phonograph.

Wir haben, seitdem wir zum ersten Mal über Edison's Phonographen berichtet, den Herr Sprenger bisher im American-Theater vorgeführt, Gelegenheit gehabt, das merkwürdige Instrument in einer Special-Sitzung näher kennen zu lernen, und sind in der Lage, nun noch einige nähere Mittheilungen machen zu können. Was zunächst die Sprache betrifft, so ist die Wiedergabe der Consonanten bisher noch eine unvollkommene und ungleiche. Vorzüglich gelingt das R, das in der That unter allen Konsonanten den Vokalen am nächsten steht, nächstdem das L; die nasalen Konsonanten, M, N und Ng, welche als tönende ebenfalls günstig sein müssten, gelingen weniger gut, wohl aus dem Grunde, weil die aus der Nase dringende tönende Luftmasse nicht direct genug in die der Mundhöhle angepasste Schallöffnung des Apparates hineingeführt wird; die übrigen Consonanten sind nur matt, mitunter, je nach der Deutlichkeit und Kraft, mit der sie von dem Redenden gesprochen wurden, fast gar nicht vernehmlich; doch scheinen auch hier Unterschiede vorzukommen, deren genauere, bis jetzt dem Ref. noch nicht gelungene Feststellung für die Untersuchungen über die Schallkraft der Konsonanten nicht unerheblich sein würde. Bei weitem günstiger steht es mit den Vokalen, die wahrscheinlich mit vollkommener Deutlichkeit wiedergegeben werden würden, wenn die ungewohnte Enge, in die der redende Mund sich fügen muss, nicht die gewohnte Aussprache, bei dem Anfänger wenigstens, beeinträchtigte. Ganz deutlich aber tritt die verschiedene Schallkraft der Vokale zu Tage. Das gesprochene oder gesungene A, nächst dem O und das offene E, klingen am kräftigsten, das geschlossene E, J und U erheblich schwächer. Sehr merkwürdig ist folgende Erscheinung: Auf E und J tritt mitunter neben dem Grundton die höhere Octave sehr deutlich hervor, ja zuweilen verschwindet der Grundton gänzlich. Ich habe Tonleitern auf do, re, mi gehört, bei denen auf re die Tonreihe plötzlich durch einen um eine Octave höheren Ton unterbrochen wurde. Dies ist wahrscheinlich so zu erklären. Jeder erklingende Ton ist mit Obertönen von verschiedener Anzahl und Stärke, von deren Summe eben die Klangfarbe des Tons abhängt, behaftet. Ein Trompetenton z. B. hat viele und kräftige Obertöne, ein Flötenton wenige und schwache, und eben darum ist der erstere scharf und durchdringend, der letztere weich und lieblich. Nun können die Obertöne oder einzelne von ihnen unter Umständen auch stärker sein als der Grundton. Wird ein solcher Klang, in dem dieser oder jener Oberton stärker ist als der Grundton, in weiter Entfernung oder in einer sehr abgeschwächten Wiedergabe, wie der Phonograph sie bietet, gehört, so kann es vorkommen, dass der Grundton bis zur Unhörbarkeit abgeschwächt wird und nur der kräftigere Oberton als Grundton auftritt. Bei einem sehr entfernten Echo habe ich schon in früherer Zeit dieselbe Erfahrung gemacht. Man lernt daraus, dass spitze Töne, wie sie den Vocalen E und J eigenthümlich sind oder sich wenigstens leicht damit verbinden, diese physikalische Beschaffenheit haben, dass der höbere Oberton vor dem Grundton dominirt, ein Umstand, der in mässiger Entfernung nur als Klangfarbe, nicht in seinem wahren inneren Wesen zur Perception kommt. Für alles rein musikalische leistet der Phonograph, welchen Hr. Sprenger gegenwärtig hier zeigt, bereits Ausserordentliches, und es ist kein Märchen, dass ein Sänger denselben, so weit er nicht durch die ungewohnte Methode, die Mundöffnung fest an eine Schallröhre anzulegen, beeinträchtigt war, als eine Kontrole seiner Leistung betrachten kann. Wir hörten von einer Sopranistin das Schubert'sche Lied „die linden Lüfte sind erwacht“, die erste Hälfte von Aennchen's Arie „kommt ein schlanker Bursch gegangen“, von einem Tenor den Anfang der Arie aus dem Messias mit den langgestreckten Passagen „erwach zu Liedern der Wonne“, und Mendelsohn's „wenn durch die Piazetta“, von einem Bass „o Isis und Osiris“ in der ursprünglichen Tonlage, also bis zum F der grossen Octave, von einem Knaben den Anfang aus der Schöpfungsarie „nun beut die Flur“. Am günstigsten ist der Phonograph für die höhere Mittellage der weiblichen Stimme — der ganz hohe Sopran wurde noch nicht versucht, — aber auch das tiefe Bass-F kam deutlich und bestimmt zu Gehör. Obgleich der Phonograph die Klangfarbe im strengen Sinne nicht wiedergiebt, so nimmt er doch auf seine Manier ebenfalls Notiz davon, und so klang denn die zartere,

unentwickelte Sopranstimme des Knaben auch in der Wiedergabe durch den Phonographen ganz anders, als der volle, weiche Sopran der Dame. Alle Accente, alle Unterschiede von forte und piano, die rhythmischen Verhältnisse, die Intonation, sowie ihre vorübergehenden Trübungen durch ein zu tiefes Erfassen und allmähliches Hinaufziehen des Tons, die sanften Beugungen des Tons, Legato, Staccato und Portamento, die Verzierungen, die Passagen — mochten sie verwischt oder correct zur Ausführung gelangt sein — bringt er wieder, wie das treueste Spiegelbild. Mitunter sang der Phonograph wirklich schön; z. B. der Schluss des Schubert'schen Liedes und die Passagen in der Messias-Arie waren im Stande, eine musikalische Wirkung hervorzubringen. Aber der Phonograph kann noch mehr, er vermag sogar Duette und Terzette, vielleicht auch Quartette zu reproduciren, ja er kann es möglich machen, dass Jemand ganz für sich allein ein Duett oder Terzett zu Gehör bringen kann. Und zwar auf folgende Art. Es giebt Phonographen mit zwei Schallöffnungen, welche also das gleichzeitige Hineinsingen eines Duetts gestatten; einen solchen Apparat hat Herr Sprenger nicht zur Verfügung. Aber auf dieselbe Membran, welche bereits eine Tonreihe graphisch in sich aufgenommen hat, kann hinterher noch eine zweite, eine dritte fixirt werden. Soll also ein Duett zu Stande kommen, so singt ein Sänger — aber, wenn das Experiment gelingen soll, ein solcher, der ohne Begleitung rein und taktfest zu singen vermag, die eine Stimme hinein. Ist dies geschehen, so wird der Phonograph zum Tönen gebracht, aber ohne dass der verstärkende Schalltrichter in die Schallöffnung hineingeschoben würde, in welchem Fall die Stimme des Phonographen zwar ganz leise ist, aber doch laut genug, um von dem dicht dabei stehenden Sänger gehört zu werden. Horchend auf den Phonographen singt er nun — natürlich sich streng dem Takt und der Tonart anschliessend — die zweite Stimme hinein. Wird dann der Phonograph wieder zum Tönen gebracht, so reproducirt er beide Stimmen gleichzeitig. Auf diese Weise gelang in unserer Special-Sitzung der bekannte Canon: „O wie wohl ist mir am Abend“ ganz glücklich. Natürlich kann Jemand auf diese Weise hören, wenn es klingt, wenn er allein mit sich selber ein Duett singt. Der Schlusssatz z. B. aus dem Freischütz, „Duett zwischen Aennchen und Agathe“, von da an, wo beide Stimmen zusammentreten, würde ein etwas schwierig auszuführendes, aber erheiterndes und belehrendes Probestück sein. G. E.

(Vossische Ztg.)

Die Feier des 25jährigen Jubiläums des Riedel'schen Chor-Vereins in Leipzig.

Karl Riedel's Verdienste um die Hebung der Musikzustände nicht allein Leipzig's sondern ganz Deutschlands sind von Jahr zu Jahr besser gewürdigt und lauter anerkannt worden, so dass es keinen, mit den Verhältnissen einigermaassen Vertrauten überraschen konnte, zur Feier des 25jährigen Bestehens seines Vereins die künstlerischen Notabilitäten sowohl der altberühmten Musenstadt an der Pleisse wie der übrigen Kunstcentren unsres Vaterlandes vertreten zu sehen, unter den letzteren vor allen Franz Liszt, der in Begleitung des Intendanten Baron v. Loën und des Professor Müller-Hartung von Weimar herbeigekommen war; dann die Kammervirtuosen Friedr. Grützmacher, Moritz Fürstenau und Redakteur Dr. Günther, Musikdirektoren Blassmann und Wermann aus Dresden, ferner Musik-Direktor Rebling aus Magdeburg, Frau Musik-Direktor Fischer aus Zittau, Kammervirtuos Henkel aus Dessau, Dr. Julius Schäffer aus Breslau, Graf Hochberg, Baron Senfft von Pilsach, Komponist Ruczynski Domchordiktor v. Herzberg, Musikdirektor Fritze aus Berlin und viele andre.

Diese zahlreiche und künstlerisch gewählte Gesellschaft versammelte sich zunächst am 17. Mai Abends in der Thomaskirche, um eine Messe in B von Albert Becker zu hören. Wer ist Albert Becker? — so konnte man von allen Seiten fragen hören, und ohne das Programm wäre diese Frage jedenfalls unbeantwortet geblieben; dort aber lasen wir, dass der genannte Künstler 1834 in Quedlinburg geboren ist, zwanzig Jahre später: — in Berlin unter Dehn's Leitung Composition studirt hat, und seitdem in der Reichshauptstadt lebt und wirkt. Ein von ihm 1859 geschrieben Symphonie erhielt den zweiten, von der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde ausgesetzten Preis, während dem Componisten Joachim Raff der erste zu Theil ward. Seit jener Zeit hat Becker unermüdlich an sich weiter gearbeitet, ohne dass es ihm gelungen wäre, seine Werke in weiteren Kreisen bekannt zu machen, bis im vorigen Sommer Franz Liszt seine Werke kennen lernte und den zufällig in Weimar anwesenden Riedel auf sie aufmerksam machte; auch dieser war alsbald von dem künstlerischen Werth der Becker'schen Arbeit durchdrungen und beschloss, sie bei nächster Gelegenheit mit seinem Vereine zur Aufführung zu bringen. Die Aufführung eines grossen, schwierigen, neuen Werkes aber ist eine kostbare Sache, und das Publikum ist bekanntlich gerade bei solcher Veranlassung am wenigsten geneigt, durch zahlreiche Betheiligung die Kosten des Unternehmens zu decken. Doch wusste Riedel Rath: Statt jeder materiellen Gabe, wie sie wohl sonst einem Jubilar von seinen Verehrern dargebracht wird, erbat er sich nur von ihnen die Mittel zur Aufführung des unter seinen Schutz gestellten Tonwerkes, und der freigebigen Gewährung dieses Verlangens seitens der Freunde seines Strebens verdankt die Albert Becker'sche Messe ihr Lebendigwerden am 17. Mai in der Thomaskirche.

Hier will ich gleich bemerken, dass, Dank jener Freigebigkeit und der nicht geringeren Hingebung des Dirigenten und seiner Künstlerschaar die Geburt eine überaus glückliche gewesen ist. Der Chor hatte

seine, schon an sich eminente Reproduktionskraft an diesem Abend verdoppelt; das Theater hatte sein vorzügliches, zu jeder schweren Arbeit stets bereites Orchester zur freien Verfügung gestellt; vier Solisten ersten Ranges vertraten das Solo-Quartett: Frl. Marie Breidenstein aus Erfurt, deren Stimm-Material und Gesangstechnik von Jahr zu Jahr reicher erscheint, und die ihren Ruf als vortreffliche Musikerin hier wieder einmal glänzend bewährte; Frl. Fides Keller, gegenwärtig eine der ersten Konzert-Altistinnen Deutschlands; die Herren Walter Pielke und Güntzburger als zuverlässige Stützen des Ganzen. Ein solcher Verein tüchtiger Kräfte war übrigens durchaus nöthig, um den vom Komponisten gestellten Anforderungen zu genügen, und den Hörern die in der Messe enthaltenen zahlreichen, grossen Schönheiten zu enthüllen, derart, dass die gespannte Theilnahme kaum einen Moment erlahmte, dass man bereits mit einmaligem Hören ein Bild des Ganzen sowie auch mancher Einzelheiten zu erfassen im Stande war. Becker lehnt sich an Bach und Beethoven, deren idealen Stil man aus seiner Messe oft heraushört, ohne dass er jedoch in der Erfindung und Verarbeitung seiner Gedanken jemals die Selbstständigkeit verläugnete; durchaus originell ist die Verflechtung protestantischer Choralmelodien in die einzelnen, dem katholischen Ritus sich anschliessenden Theile der Messe; so gelangen im zweiten „Kyrie“ die Luther'sche Melodie „Aus tiefer Noth schrei' ich zu Dir“, im „Et incarnatus est“ der uralte Choral „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld“, in der Fuge „Et vitam venturi“ das „Credo“ das Lied „Jesus meine Zuversicht“ und bei der Stelle „Cujus regni non erit finis“ das Lied „Wachet auf ruft uns die Stimme“ beziehungsvoll zum Ausdruck.

Bei diesen Verbindungen zeigt sich recht deutlich der wohlgerathene Schüler des grossen Kontrapunktisten Dehn; zwei, selbst drei Themen weiss Becker mit Leichtigkeit zu kombiniren, letzteres z. B. in der Schlussfrage des „Gloria“, wo zu dem eigentlichen Fugenthema später das Thema der Einleitung, endlich aber der glänzende Anfang des „Gloria“ als drittes Thema hinzutritt und alle drei dann mit überschwenglichem Jubelrufe dem Schlusse zustürmen. Es würde mich zu weit führen, wollte ich die Fülle bedeutender Züge des tiefsinnigen, durch den Sonnenblick des „Christe eleison“ erhellten „Kyrie“, des begeisterungsvollen „Gloria“, des stimmungsweichen „Fondo“ und der sanft-versöhnlichen Schlusssätze „Sanctus“ und „Agnus dei“ hier einzeln aufzählen — wird doch jeder bald selbst Gelegenheit haben, sich mit der Partitur in der Hand aufs genaueste über den Werth der Messe zu unterrichten. Nur so viel will ich noch jetzt bemerken, dass die ernsten Studien und die hervorragende Begabung des Komponisten sich auch in der Art und Weise zeigen, wie er die Singstimmen und das Orchester behandelt: jenen wird volle Anspannung ihres Könnens zugemuthet, niemals aber ein Hinausgehen über die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit; dieses ist mit einer Vorliebe bedacht, wie von kaum einem der früheren Komponisten des Messtextes und zeugt, namentlich in den zahlreichen Solo-Phrasen von Beckers gründlicher Kenntniss der Individualität jedes einzelnen unserer Orchester-Instrumente.

Im übrigen war der Verlauf des Riedel-Jubiläums mit wenigen Worten folgender: Vor der Messe Hauptmanns Motette „Ich und mein Haus, wir sind bereit, Dir Herr, zu leben“ dasselbe Werk, welches am 17. Mai 1854 Gegenstand der ersten Uebung des soeben zusammengetretenen Riedel'schen Vereins war; nach der Messe Händel's „Hallelujah“, beides Bravourstücke des Vereins im besten Sinne des Wortes und als solche von hinreissender Wirkung. Am 18. Morgens Fest-Aktus in dem, bis auf den letztem Platz gefüllten grossen Saale des Schützenhauses, mit Chorgesang: Robert Franz „Mailied“, „Wach' auf“ aus Wagner's Meistersinger, Gustav Jansen „Ergebung“; dazwischen Prolog von Adolf Stern und Ansprachen von Riedel, der in warm empfundenen Worten die Entwickelungsgeschichte des Vereins betrachtete und der Gönner desselben dankbar gedachte*), ferner vom Kammermusikus Fürstenau aus Dresden, welcher den Jubilar im Namen der kgl. Kapelle und des Dresdner Tonkünstlervereins beglückwünschte u. A. Nachdem sodann dem ersten Uebungslokale des Vereins (Frankfurterstr. 42 im Hofe rechts 1½ Treppe bei Familie Walter) ein Besuch abgestattet war, fand um 3 Uhr die Festtafel statt, von deren zahlreichen, der Mehrzahl nach selbstverständlich dem Verein und seinem Leiter gewidmeten Toasten, ich hier nur den mit warmer Begeisterung von der vierhundertköpfigen Tischgenossenschaft aufgenommenen für den Komponisten Albert Becker erwähnen. Den sich daran schliessenden Festball mitzumachen war ich leider verhindert, competente Jünger Terpsichore's meldeten mir jedoch nachträglich, dass auch dieser Theil des Festes glänzend abgelaufen sei.

Dass die Leistungen des Riedel'schen Vereines nicht nur dieser Stadt Leipzig, sondern dem ganzen Lande zur Ehre gereichen, ist auch an höchster Stelle anerkannt worden. Sr. Majestät der König von Sachsen, sandte dem Jubilar durch das Ministerium des kgl. Hauses ein Beglückwünschungsschreiben, welches ihm am Vormittag durch den Kreishauptmann, Grafen zu Münster überreicht wurde. Dasselbe lautet wörtlich:

„Se. Maj. der König haben aus Anlass des bevorstehenden 25jährigen Bestehens das von Ihnen im Jahre 1854 begründeten Gesangvereins zu Leipzig das unterzeichnete Ministerium zu beauftragen geruht, Ihnen als Begründer und zeitherigem Leiter des Vereins Seine freudige Theilnahme an dieser Feier und die besondere Anerkennung Ihres höchst uneigennützigen und unermüdeten Eifers, den Sie in der Erhaltung und Erweiterung des Vereins, in der Pflege seiner Bestrebungen für kirchliche Musik und in der Erweckung der Interessen und des Verständnisses für dieselbe auch in weiteren Kreisen jederzeit und auf das Erfolgreichste bewährt haben, sowie Seine Wünsche für das fernere Gedeihen des Vereins

*) Hier erfuhren wir auch, dass der Riedel'sche Verein es sich nicht hat nehmen lassen, seinem verdienstvollen Dirigenten ein Extra-Ehrengeschenk zu machen: Die Mittel zur Bestreitung einer Reise nach Italien.

auszudrücken. Dem Ministerium des Königl. Hauses gereicht es zur besonderen Freude, das Organ zu sein, durch welches Se. Majestät Seine wohlwollenden und anerkennenden Gesinnungen für Sie und für den von Ihnen begründeten und trefflich geleiteten Verein Ihnen eröffnen lassen. Dresden, 9. Mai 1879. Ministerium des Königl. Hauses. Von Falkenstein.

W. Langhans.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Von Mitgliedern der hiesigen Offizierkreise wurde im Saaltheater des Königlichen Schauspielhauses Heinrich Hoffmann's liebliche Oper: „Aennchen von Tharau" sehr gelungen zur Aufführung gebracht.

— Die Kölnische Zeitung bringt in einem der Londoner Briefe Max Schlesinger's folgende Stelle, die Verbreitung und Beherzigung verdient:

Die Wahrheit einzugestehen: es drängen sich der musikalischen Kräfte gar zu viele um diese Zeit nach London. Sein dicker Geldbeutel reicht nicht aus, sie alle zu befriedigen, sein sonst ganz tüchtiger Magen ist nicht kräftig genug, sie alle zu verdauen. Nur das anerkannt Beste vermag durchzudringen und sich zu behaupten, Mittelmässiges bleibt unbeachtet, verkümmert und verkommt. Dies sollte man in Deutschland, welches jährlich das allerstärkste Künstler-Kontingent herüber sendet, sich nachhaltig zu Herzen nehmen. Wie viele deutsche Sänger und Sängerinnen, Geiger und Pianistinnen, die den Leiden der Seekrankheit und der ungewohnten Kost vergebens Trotz boten, wie viele von ihnen den Rückweg in die Heimath antraten, ohne dass es ihnen gelungen wäre, auch nur ein einziges Mal selbst unentgeltlich in die Oeffentlichkeit treten zu können, darüber könnte ich gar viele traurige Geschichten erzählen. Wenn sie nur frommen wollten! Mythen verpflanzen sich von Geschlecht zu Geschlecht, und leider scheint in Deutschland die Sage noch immer Glauben zu finden, dass in London das Geld auf der Strasse liegt und deutsche Musiker zu den lohnendsten englischen Einfuhrartikeln gehörten.

— Arnold Krug hat vom Könige von Württemberg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichsordens erhalten. Die Königin hat die Widmung seines neuesten Klavierquartetts angenommen.

— Der „M.-Cour." bringt Beschreibung und Abbildung des von Ant. Lutz in Wien erfundenen Cellerino, eines Instrumentes, das die Form des Violoncells hat, bez. der Grösse zwischen letzterem und der Bratsche liegt, mit den vier mit Draht übersponnenen Seiten A, D, G und C (?) bespannt ist, wie die Violine gespielt wird (?) und die Tonfarbe des Violoncells, nur etwas schwächer klingend, haben soll. Dieses neuerfundene und patentirte Musikinstrument soll beim Quartettspiel das Violoncell ersetzen, ein Violoncellspieler ist nach der Meinung des genannten Blattes bei der Quartettpflege nunmehr „gar nicht mehr nothwendig".

— Herr Geh. Rath Hepke hielt in der Berliner geographischen Gesellschaft einen Vortrag über die kulturgeschichtlichen Beziehungen der alten Chinesen und der Hellenen mit Benutzung der Forschungen des verstorbenen Gymnasialdirektor Gladisch. Mit Bezug auf die Musik der Chinesen und der Griechen sagt der Vortragende:

Die Weltanschauung der Chinesen, welche nach der Mittheilung des gelehrten französchen Missionar Amiot auf den beiden heiligen Tafeln Ho-tou und La-chou verzeichnet ist, wurzelt in den Zahlen 1 bis 10, durch welche das Wesen und die Harmonie alles Bestehenden ausgedrückt werden soll. Die Zehnheit umfasste bei den alten Chinesen das Wesen aller Dinge, auch in der chinesischen Schrift wird der Begriff des Weltalls durch die Figur Ché, welche die Alles umfassende Zehn versinnlicht, dargestellt. Hiermit stehen die zehn Weltkörper der Pythagoräer in Einklang, auch hat sich bei beiden daraus die mathematisch-musikalische Weltanschauung gebildet, welche zu der Entwickelung einer vollständigen Weltmusik geführt hat; da die Musik sowohl nach Ansicht der Pythagoräer wie der alten Chinesen die Macht hat, im sittlichen Leben der Menschen die Harmonie herzustellen. Auch wurde die Musik nicht blos bei den alten Chinesen als Straf- und Erziehungsmittel benutzt und einem bösen Menschen so lange Zaubergesänge vorgesungen, bis „Wirkung" erfolgte und er Besserung versprach, sondern auch den Pythagoräern werden ähnliche Epoden zugeschrieben.

— Am 17. Mai fand im Kristall-Palast zu London unter Manns' Leitung ein Konzert statt, in welchem ausser Sarasate, Elmblad, Mrs. Osgood, Josef Maas, Anna Mehlig und Anderen auch zwei Berliner Künstler, Frl. Luise v. Hennig und Herr Xaver Scharwenka mitwirkten. Erstere sang eine Arie aus Händel's Ezio, letzterer spielte Weber's Konzertstück und im Verein mit Frl. Mehlig das für zwei Klaviere übertragene Scherzo eines B-moll Konzerts. Die Leistungen unserer Landsleute fanden grossen Beifall.

— Professor August Wilhelmj ist nach dem „Herald" gegenwärtig in Washington Gegenstand ausserordentlicher Ovationen. Der Präsident der Vereinigten Staaten, Hayes, zeichnete ihn persönlich in ehrendster Weise aus. Ueberhaupt hat nach dem übereinstimmenden Urtheile der transatlantischen Presse noch niemals ein Künstler in Amerika solches Aufsehen gemacht, als der deutsche Meister August Wilhelmj! In Newyork hat sich Wilhelmj nach Absolvirung einer glänzenden Serie von „Abenden für deutsche Kammermusik" mit einem Konzerte zum Vortheile der Szegediner verabschiedet. Unter beispiellosem Jubel spielte er u. A. Joh. Seb. Bach's „Chaconne".

Chemnitz. Herr Musikdirektor Th. Schneider

wurde vom Herzog von Altenburg in Anerkennung verdienstvoller Wirksamkeit für die Pflege der Kirchenmusik die Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft in Golde verliehen.

Cöln. Der jüngst stattgehabte Tonkünstlervereinsabend brachte einige interessante, theilweise noch ungedruckte Novitäten. Zuerst ein Trio von Dr. Klauwell, ein Stück voll Feuer, Erfindung und trefflicher Faktur — dann eine vierhändige Fuge von dem ausgezeichneten Direktor des Lütticher Konservatoriums Th. Radoua, — eine höchst interessante, eigenthümliche Komposition, deren grosse rhythmische Steigerung von ungemeiner Wirkung ist — schliesslich eine kürzlich erschienene vierhändige Sonate von Th. Gouvy, heiter und prickelnd, lustig zu spielen. Frau Caroly aus Berlin zeigte ihre schöne Altstimme in mehreren Stücken von Liszt und Rubinstein.

— Herr Eduard Mertke, Professor am Konservatorium und Dirigent des Vereins für Kirchenmusik, hat dem Könige von Sachsen eine seiner jüngsten Kompositionen, ein symphonisches Werk für Orchester, betitelt „Minnesang“, gewidmet. Ausser einem sehr ehrenvollen Dankschreiben wurde dem Autor von Sr. Majestät ein prachtvoller Brillant-Ring als Erinnerungszeichen übersandt.

München. Auf Anordnung des Königs Ludwig wurde im Hoftheater die grosse Pariser Ausstattungsoper: „Der König von Lahore“ von Victor Massenet gegeben.

Moskau. Hier wurde vor Kurzem Tschaikowsky's, bei Jürgenson erschienene Legende des heiligen Johannes von der Polizei konfiszirt, da die Genehmigung zur Veröffentlichung derselben nicht von dem Direktor der Kaiserlichen Sängerkapelle eingeholt worden war.

Nur von der Genehmigung dieses Herrn allein hängt in Russland die Veröffentlichung jeder kirchlichen Komposition ab.

Paris. Pasdeloup führte in dem Konzert am 15. Mai den ersten Akt von Wagner's „Lohengrin“ und zwar bereits zum dritten Male auf.

Salzburg. Hier gelangte Emil Kaiser's komische Oper: „Die Carabiniers“ zur Aufführung.

Weimar. Die Tochter der Frau Viardot Garcia hat eine Oper „Lindoro“ komponirt, die Anfang Mai zum ersten Male gegeben wurde.

Bücher und Musikalien.

Herr **W. Schwarz,** Direktor eines Musikinstituts in Wien, hat eine Broschüre: **Die Misère des Wiener Klavier-Unterrichts** veröffentlicht, in welcher er uns ein recht trauriges Bild der Musikunterrichtszustände in Wien entrollt. Der „einseitige Unterricht“, dessen einziges Ziel „schnelle Befriedigung der Ohren“ ist, und deshalb jede Gründlichkeit ausschliesst, das massenhafte Angebot von meist unfähigen und unberufenen Lehrern, die zu jedem Preise unterrichten, das geringe Erkenntnissvermögen des Publikums, der Mangel an musikalischen Unterrichtsbildungsanstalten (Seminaren), sowie schliesslich die Uneinigkeit unter den Musiklehrern, haben dazu beigetragen, die vom Verfasser geschilderten traurigen Zustände herbeizuführen. Zur Abhülfe schlägt derselbe vor, Seminare zur Ausbildung von Musiklehrern und Lehrerinnen zu gründen, Sachverständige zur Beaufsichtigung und Inspicirung der Musikschulen zu bestellen und ein Zusammenwirken sämmtlicher Musiklehrer anzubahnen, um gewissen Uebelständen erfolgreich entgegentreten zu können. Der Vorschlag, sämmtliche Musiklehrer Oesterreichs zu einer Musiklehrergenossenschaft zu vereinen, um durch mündliche und schriftliche Berathungen und Beschlüsse den Musikunterricht zu fördern und die materiellen Verhältnisse der Mitglieder zu bessern, zu schützen und zu wahren, verdient vollste Berücksichtigung. Was wir in Berlin durch den Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen erstreben, das sollten die Lehrer Oesterreichs gleichfalls zu erreichen suchen. Um schneller zum Ziele zu gelangen, empfiehlt es sich vielleicht, uns zu gemeinsamen Handeln die Hand zu reichen und einen **grossen deutsch-österreichischen Musiklehrer-Verband** zu bilden, eine Idee, welche ich schon bei Begründung des hiesigen Vereins ins Auge fasste, und die der Herr Verfasser vielleicht verwirklichen hilft. Die Kollegen in Oesterreich wären in diesem Falle der mühseligen Vorarbeiten überhoben, wir würden vereint mit grösseren Mitteln und grösserer Wirkung arbeiten können, und allen Musiklehrern und Lehrerinnen würde aus solcher Vereinigung Heil und Segen erwachsen.

Die Statuten unseres Vereins stellen wir unseren Kollegen in Oesterreich gern zur Verfügung, sie sind durch Herrn Dr. Kalischer, Lützowstrasse 82, zu beziehen.

E. B.

Dr. Emil Naumann. Deutsche Tondichter von Sebastian Bach bis auf die Gegenwart. Vierte Auflage. Berlin, Oppenheim.

Der Erfolg eines Buches, das wie das vorliegende in einem Zeitraum von 8 Jahren vier Auflagen erlebt hat, spricht wohl am beredtesten für den Werth desselben. Wollte ich nun heut, da ich das Glück habe, den Herrn Verfasser zu den Mitarbeitern meines Blattes zu zählen, ein Urtheil über sein Buch veröffentlichen, so könnte leicht und wenn ich mich selbst der grössten Unpartheilichkeit befleissigte, die Vermuthung Raum gewinnen, mein Urtheil möchte durch meine freundschaftlichen Beziehungen zu demselben zu Gunsten seines Werkes beeinflusst sein. Da ich aufrichtig bedauern müsste, würde der Glaube an die Vortrefflichkeit des Naumann'schen Buches durch solche Zweifel geschädigt, so veröffentliche ich hier anstatt eines neuen Berichts denjenigen, welchen ich gleich nach Erscheinen des Buches, im Jahre 1871, da ich noch in keinerlei Beziehungen zu dem Herrn Verfasser stand, geschrieben habe.

„Das vorliegende Werk ist ein populäres im besten Sinne des Wortes. Es vereinigt wissenschaftliche Haltung mit klarer Darstellungsweise. Der Verfasser

zeigt eine seltene Vielseitigkeit des Wissens; auf allen Gebieten der Kunst ist er heimisch und das ermöglicht ihm eine allseitige Durchdringung seines Gegenstandes. Durch interessante Streiflichter tritt auch schon Bekanntes in neues Licht. Als Hauptaufgabe erscheint es dem Verfasser, dass das musikalische Gefühl und Auffassungsvermögen entwickelt werde, und dass die Bildung desselben bis zu einem Grade fortschreite, der Echtes von Unechtem mit sicherem und selbstständigem Urtheil unterscheiden lasse. Dazu will er befähigen durch eingehende Bekanntschaft mit den grossen Genien, welche die Tonkunst hervorgebracht hat, an der Hand der Geschichte und Erfahrung. Wir sind überzeugt, dass sich dieses Ziel wohl wird erreichen lassen, wenn zu dem, was der Verfasser bietet, auch wirklich die Erfahrung kommt, wir verstehen darunter die eingehende Beschäftigung mit der Musik an der Hand eines treuen, geschickten Führers, das Emporziehen zum Edlen und Schönen durch Unterweisung und stete Uebung. Das Buch enthält 1) Einleitung, 2) I. S. Bach, 3) G. F. Händel, 4) Ch. W. Ritter v. Gluck, 5) I. Haydn, 6) S. A. Mozart, 7) L. v. Beethoven, 8) J. Schubert, 9) C. M. v. Weber, 10) F. Mendelssohn und R. Schumann, 11) Meyerbeer u. R. Wagner, 12) die Gegenwart. Von ganz besonderem Interesse waren für uns die Kapitel, in welche der Verfasser, nach den mustergiltigen Vorbildern, welche uns Plutarch in seinen vergleichenden Lebensbeschreibungen hinterlassen, zwei Tonkünstler zugleich in den Kreis seiner Betrachtung zieht. Wir erhalten durch diese Gegenüberstellung ein weit anschaulicheres Bild von der kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung der zu schildernden Personen, ihrer Werke und ihres Wirkens, als es durch Einzelbeschreibung möglich gewesen sein würde. Um den Standpunkt des Verfassers zu kennzeichnen, führen wir nur an, dass er Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert zu den Genien der Tonkunst, die andern zu den Talenten zählt. „Jene Meister," sagte er, „dulden keine anderen Namen neben sich". Diesem Standpunkt gemäss beurtheilt er auch Meyerbeer und Wagner. Er erblickt in beiden die Vertreter der aus einem ausgebildeten Subjektivismus hervorwachsenden extremen musikalischen Manier. Demzufolge spitzen sich ihre Werke überall auf das Subjektive und Tendenziöse hin zu, ganz unähnlich den Werken des Genius, die über jeder Tendenz, Zeitströmung und Nationalität stehen. Er warnt aber vor einem vorschnellen Urtheil über beide Meister, die er zu den hervorragendsten Talenten der Gegenwart zählt. „Ein Meister wie Meyerbeer, dessen Opern sich seit fast anderthalb Menschenaltern mit ungeschwächter Zugkraft auf allen Bühnen des Erdbodens behaupten, oder ein Mann, der wie Wagner seit zwanzig Jahren seine Nation in zwei, das Für und Wider heftig erörternde Parteien spaltet, können nicht en bagatelle behandelt, oder mit einem vorschnellen Urtheil abgethan werden." Das Kunstgefährliche in der Richtung beider betont der Verfasser deshalb, weil gerade die Jugend, besonders wenn sie nicht von Kindheit auf an den grossartigen Ernst und die einfache Schönheit, oder die schlichte, anspruchlose Weise, die erhabendsten Gedanken einzukleiden und das Verschmähen aller Effektmittel gewöhnt worden ist, welche dem Genie eigen sind — leicht in die Gefahr kommt, sich durch die berechnende, gesuchtere und absichtlichere Weise, in der das Talent auftritt, über den ungleich höheren Werth der aller dieser Mittel nicht bedürfenden Arbeiten der Heroen der Kunst täuschen zu lassen."

Es ist dem Verfasser des vorliegenden Werkes gelungen, die Stellung jedes Einzelnen der Tonkünstler von Bach bis Wagner, ihre Wirksamkeit innerhalb der allgemeinen Kunstentwickelung in erschöpfender und interessanter Weise darzustellen, und halten wir uns demzufolge für berechtigt, dem Werke eine mehr als vorübergehende Bedeutung zuzuschreiben. E. B.

Meinungs-Austausch.

In A. Hennes' Werk, „Die Musik in der Familie" (s. vorige Nr. d. Bl.), wird es als unzulässig erachtet, den Klavierunterricht mit 4händigen Stücken zu beginnen und davor gewarnt, im 1. und 2. Unterrichtsjahre überhaupt derartige Stücke spielen zu lassen.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass es fördernder für den Anfänger sein muss, wenn er gleich anfangs daran gewöhnt wird, auf den zwei Notenliniensystemen zwei verschiedene Notenreihen zu übersehen, als wenn er in den 4händigen Stücken nur die gleichen Noten für beide Hände zu lesen und zu spielen hat; so gerechtfertigt es daher schon aus diesem Grunde erscheint, mit zweihändigen Uebungen und Stückchen zu beginnen, dürfte doch darin zu weit gegangen sein, die 4 händigen Stücke aus dem ersten und zweiten Unterrichtsjahr gänzlich zu verbannen. Wird auch die „Lesefertigkeit, die Fingersetzung und der Sinn für Harmonie" bei dem Spielen der zweihändigen Stücke gefördert, so gelingt es doch oft nicht, Taktfestigkeit zu erzielen, und das den Anfängern so häufig mangelnde Taktgefühl zu wecken und zu vervollkommnen, ist wohl eine der schwierigsten Aufgaben für den Lehrer — sollte ihm nicht auch das vierhändige Spiel ein Mittel werden können, seine Zwecke zu erreichen? Dem Anfänger ist das Zählen, und besonders das laute Zählen, oft völlig verhasst; man lässt ihn seine Uebungen und Stückchen spielen, zählt mit ihm und wird es durchzusetzen wissen, dass auch er laut zählt, aber er kommt nicht zu dem klaren Bewusstsein, der Ueberzeugung, wie nothwendig das Takthalten ist; er selbst empfindet die Taktlosigkeit in seinem Spiel ja gar nicht — nun giebt man ihm ein 4händiges Stück; da sieht er denn, dass ohne Zählen und Takthalten die vier Hände nicht im Stande sind, den ersten Akkord, die ersten Töne zusammen anzuschlagen und das Stück gut durchzuführen.

Der Herr Verfasser macht ferner darauf aufmerksam, dass der Schüler nichts dadurch an Taktfestigkeit gewinnt, wenn er beim 4händigen Spiel durch das taktmässige Spiel des Lehrers dazu genöthigt und gezwungen wird, ebenfalls im Takt mitzugehen. Sollte nicht aber doch diese Gewöhnung, dies „Sich anschmiegenmüssen" fördernd sein, und aus der blossen Gewöhnung schliesslich doch Taktgefühl und Taktfestigkeit entstehen können? Spielt der Schüler sein zweihändiges Stück taktlos, so wird der Lehrer oftmals zu dem anerkannt guten Mittel greifen, die

eine Partie jenes Stückes auf dem Klavier mitzuspielen; der Schüler muss sich dann bei jedem Ton vorsehen, und ein solches Verfahren bleibt nicht ohne gute Folgen; sollte nun nicht in derselben Weise ein 4 händiges Stück dazu geeignet sein, dem Anfänger in Bezug auf das Ueben im Takthalten zu nützen.

Und schliesslich ist es für jedes Kind eine grosse Freude, eine angenehme, willkommene Abwechselung, nachdem es vielleicht ½ oder ¾ Jahr unterrichtet worden ist, und bis dahin zweihändige Stücke gespielt hat, mit dem Lehrer oder gar mit dem Bruder oder Schwesterchen ein entsprechendes 4 händiges Stück ausführen zu können, giebt es doch unter der für Anfänger geschriebenen Menge vierhändiger Sachen schon manches Schätzbare; nur dürfte es als ein Uebelstand bezeichnet werden, dass in diesen Stücken so oft die Noten der rechten Hand mit denen der linken gleich geschrieben und dann mit der Bezeichnung 8va — — um eine Oktave erhöht werden; für den Anfänger wird dadurch das Bild der Tastatur mit ihren Oktaven an Klarheit verlieren; erst später sollten Kinder mit dieser Schreibweise bekannt gemacht werden. Sollen nun einmal in dem betreffenden 4händigen Stück beide Hände ihre Melodie in Oktaven spielen, so schreibe man die Noten doch in der Oktave, in welcher sie in Wirklichkeit stehen. Dies Verfahren wird auch für die Uebung im Notenlesen von grösserem Nutzen sein.

Agnes Schober,
Lehrerin an der Neuen Akademie der Tonkunst.

Eilenburg, 13. April 1879.

Geehrter Herr Professor!

Ermuthigt durch den persönlichen Verkehr mit Ihnen bei meinem Aufenthalte in Berlin und angeregt durch den in einer der letzten Nummern des Klavierlehrers abgedruckten Brief des Herrn Steinle aus St. Franzisko, wage ich es, aus meiner kleinstädtischen Verborgenheit herauszutreten und Einiges von meinen Ansichten und Erfahrungen mitzutheilen. Es führte mich heute zu weit, wenn ich näher auf Herrn Steinle's Ansichten, mit denen ich sehr sympathisire, einginge, nur das eine möchte ich erwähnen, dass ich auch die Noten über und unter dem Liniensystem als auf, unter und über Hilfslinien stehend, lehre. Wie kann man von durchstrichenem Halse bei der ganzen Note reden, die gar keinen Hals hat? Seit Jahren ist es mein Bestreben gewesen, den Schüler alles Gelernte gleich praktisch anwenden zu lassen, besonders gilt dies von der Erlernung der Noten. Sehr glücklich war ich, als ich die Klavierschule entdeckte, die meine Ideen unterstützte; Wiek empfiehlt sie in dem Vorwort zu seinem originellen Werke: Klavier und Gesang und ihr vollständiger Titel ist: Leipziger Pianoforte-Schule für Kinder, welche praktisch anfangen und methodisch fortschreiten sollen, oder Uebungen und Kompositionen für das Pianoforte, welche geeignet sind, den Anschlag, die Applikatur, den Takt und das Notenlesen auf eine rationelle Weise zu bilden v. Dr Christian Friedrich Pohle. 4 Abtheilungen, Leipzig bei Siegel. Was der Titel verspricht, erfüllt der Inhalt vollständig. Besonders gut und vortheilhaft ist sie für ganz kleine Schüler und solche, denen es schwer wird, gleich mit allen 5 Fingern zu spielen. In der betr. Schule beginnen die Uebungen mit 2 Fingern auf $\bar{c}$ und $\bar{d}$, der Schüler lernt diese beiden Töne gleich als Noten kennen, von diesen sind 4 und 8 taktige Sätzchen gebildet, in denen halbe und Viertel-Noten gelehrt werden. Mit jeder Nummer kommt ein neuer Finger, eine neue Note, eine Uebung zum Notenlesen, neue Arten von Noten in kleinen Stücken für jede Hand. Alle Uebungen, die mit grossen und kleinen lat. Buchstaben bezeichnet sind, habe ich immer in Zahlen notirt und auswendig spielen lassen.

Von No. 13 beginnen Stücke für beide Hände zusammen nur für die stärkeren Finger, so leicht, dass die kleinsten Schüler sie fassen können, zugleich wird die Unabhängigkeit der Hände schon angebahnt, ganz systematisch schreitet man fort, nirgends ist ein Uebersteigen oder eine Lücke, kurz es ist eine Schule, die mit wahrem Verständniss für die Fassungs- und Leistungsfähigkeit der kleinen Schüler geschrieben ist, an der sie förmlich emporwachsen. Ist einem das Glück beschieden, einen kleinen Schüler täglich ½ Stunde unterrichten zu können, so sind die Fortschritte ganz bedeutend. Ehe der 1. Theil zu Ende, haben meine Schüler alle 5 Töne in Dur und Moll von allen Tonstufen aus aufsuchen und in Zahlen (später in Noten) aufschreiben müssen, ebenso die Hauptdreiklänge und den Dominantseptimenakkord, über welche der Anfang des 2. Theils Uebungen bringt. Es wäre natürlich thöricht, sich sklavisch an eine genaue Reihenfolge zu binden, ich bin oft zum 3. Theil gegangen, ehe der 2. beendigt, oft habe ich mitten im 2. Theil aufgehört und andere Stücke benutzt. (Dass ich neben der Schule andere Sachen noch spielen lasse, versteht sich von selbst.) Ich könnte auch nicht sagen, dass ich sie bei allen Schülern anwende, bedaure überhaupt den Lehrer, der nur eine Klavierschule, immer dieselbe, benutzt und wäre es nicht um der Schüler willen, ich benutzte gar keine bestimmte Schule mehr, sondern nähme aus vielen das mir gut und nützlich dünkende heraus. Oft habe ich die Schule von Pohle nur benutzt, um die Stücke von den Schülern allein einüben zu lassen, damit sie selbstständig werden. Es ist wie gesagt meist die praktische Anwendung der erlernten Noten, die mir die Schule lieb und werth gemacht. Man sehe und prüfe.

Susanne Bachstein.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Mittwoch, 4. Juni Abends 7½ Uhr Generalversammlung.

Tagesordnung: Schlussberathung der Statuten der Krankenkasse.

Der Versammlungsort wird den Mitgliedern durch Circular mitgetheilt. Der Vorstand.

Mitgliederverzeichniss des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

(Fortsetzung.)

Frl. Martha Haffer, Köthenerstr. 31.
- Helene Houselle, Charlottenburg, Schlossstr. 13.
- Hedwig Holtz, Genthinerstr. 15.
- Hagemann, Wilhelmstr. 28.
Organist Hirsch, Invalidenstr. 38.
Frl. Ottilie Heinke, Bernburgerstr. 26.
Königl. Musikdir. Ludwig Hoffmann, Pionierstr. 6.
Otto Hirschberg, Feilnerstr. 12.
Franz v. Hennig, Französischestr. 8.
Hildebrandt, Markthallen 2.
Hermann Heiser, Friedrichstr. 102.
Direktor Handwerg, Lützowstr. 93.
Emil Hoppe, Körnerstr. 25.
Frl. Ant. Höpner, Friedrichstr. 204.
Heidemann, Ritterstr. 47.
L. Hoeven Kochstr. 57.
Organist Carl Hauer, Köpnickerstrasse 109.
Kammermusikus Gust. Hollaender, Oranienstr. 101/102.
Prof. A. Haupt, Ohmgasse 2.
de Jonge, Simeonstr. 10.
Prof. Jaehns, Markgrafenstr. 23.
Frl. Therese Jacobsohn, Mathieustrasse 14.
Prof. Kullak (**Ehren-Vorsitzender**), Friedrichstr. 94.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen.

Berlin, den 15. Mai 1879.

Liebe Sangesbrüder!

Am 11. Juni d. J. feiert unser hochverehrtes Kaiserpaar das Fest der goldenen Hochzeit. Einen Tag, wie der bevorstehende Jubeltag, hat die Geschichte Deutschlands nicht aufzuweisen; er gehört nicht allein dem engeren Familienkreise der Hohenzollern, er gilt nicht nur dem Preussenlande, es ist ein hoher Fest- und Jubeltag des gesammten deutschen Vaterlandes.

Freuen wir uns Alle des herzlichen Bandes, das uns deutsche Brüder eng umschliesst. Wer vermag zu leugnen, welch' mächtigen Factor das deutsche Lied, der deutsche Gesang bei diesem Bruderbunde bildet. Wie wäre es möglich, wollte das deutsche Lied an diesem Tage schweigen!

Herrlicher und freudiger denn je, wollen wir unseren Gesang ertönen lassen.

Die Unterzeichneten folgen einem inneren Drange, um hier, in der Hauptstadt des Landes, am Tage des 11. Juni, eine grosse musikalische Feier zu veranstalten, bei der durch deutschen Gesang, durch deutsche Musik der herzlichen Freude über diesen Tag Ausdruck gegeben werden soll.

Deutsche Sangesbrüder! Unserem Feste würde die rechte Weihe fehlen, sollten hier in Berlin allein deutsche Jubellieder erschallen! An diesem Tage möchten wir mit unsern deutschen Sängern eng und innig verbunden sein. Wir bitten Euch herzlich, vereinigt auch Ihr Euch, im ganzen deutschen Reiche, in Euren Städten, in allen Gauen, zu einer grossen und nationalen Sangesfeier und entwerft Euer Programm aus echten deutschen Liedern, deren es ja so viele und herrliche giebt, und lasst **zwei** Nummern in unserm Programm durch ganz Deutschland gemeinsame sein, und zwar: „Zum Lobe Gottes" und „Ein Gebet für den Kaiser", damit an diesem Tage ein gemeinsames Band uns umschliesst. („Ein Gebet für den Kaiser" von Wilh. Pfeiffer für Männerchor, 2stimmigen Schulchor, 4stimmigen gemischten Chor. Verlag von Carl Simon, Berlin W.) Auf diese Weise werden wir Sänger Deutschlands dieses Fest feiern im Sinne unserer gesammten Nation!

Mit deutschem Sängergruss!

Das Fest-Komité.

Prof. **Alsleben.** Prof. **Döpler. Oscar Eichberg,** Musikdir. **Fritz Elfert. Carl Erxleben.**
E. Link, Musikdirector. **Saro,** Königl. Musikdirector. **Simon,** Buchhändler. **C. Schnerzel,** Königl. Hoflieferant. **Dr. Vogel,** Professor.

Das Prager Conservatorium der Musik

eröffnet hiermit die nach Schluss dieses 2. Schulsemesters (Mitte Juli) statutenmässig in je 3 Jahren erfolgende neue Aufnahme männlicher Zöglinge in seine Instrumentalabtheilungen für

Violin, Cello, Contrabass, Harfe, Flöte, Oboë, Clarinet, Fagot, Horn, Trompete, Flügelhorn, Ventil- und Zugposaune,

ferner die gleichfalls statutengemäss, jedoch in je 2 Jahren sich wiederholende neue Aufnahme männlicher und weiblicher Zöglinge in seine selbstständigen Fachabtheilungen für

Gesang.

Die vollständige Bildungszeit daselbst ist an den **Instrumentalabtheilungen auf 6 Jahre,** an den **selbstständigen Gesangabtheilungen** hinwieder **blos auf 4 Jahre** bemessen und wird an ersteren in einer Unter- und Oberabtheilung **von je 3 Jahresklassen,** an letzteren in einer Unter- und Oberabtheilung **von je 2 Jahren** zurückgelegt. Die Aufnahme erfolgt vorläufig **provisorisch auf ein Jahr,** und erst auf Grundlage der in dieser Frist erprobten Eignung nach Musikbegabung oder Stimme wie auch nach sonstigen Fähigkeiten und erzielten Fortschritten findet **die definitive Immatrikulirung** statt. Die Lehrunterweisung, welche **die Inländer unentgeltlich, die Ausländer** aber gegen **ein Jahresschulgeld von 60 Fl. ö. W.** für den Unterricht **in den Instrumentalfächern, 80 Fl. ö. W.** hingegen für den **im Gesangsfache,** zahlbar in **halbjährlichen Anticipatraten,** erhalten, erstreckt sich zuvörderst **auf ein der obberegten Instrumente** oder **auf den dramatischen Gesang als Hauptgegenstand** und auf die eine allgemeine Bildung bezweckenden Literarfächer, zugleich aber auch **auf die gesammte Theorie der Musik, die Geschichte der Musik, die Aesthetik und Metrik, die italienische und französische Sprache.** Die Zöglinge der Instrumentalfächer **an der Oberabtheilung** erhalten obenher eine **möglichst vollständige Ausbildung im Orchester- und Solospiel, die des Gesangfaches an beiden Abtheilungen,** ausserdem **in der Declamation und Mimik,** sowie im Clavieraccompagnement.

Die Aufnahmserfordernisse, die Einbringung und Instruirung der bezüglichen Gesuche wie auch etwaige nähere, die fragliche Aufnahme oder die Einrichtung der vorstehend bezeichneten Fachabtheilungen betreffende Erkundigungen, wollen die auf die Aufnahme Aspirirenden bei dem gefertigten Direktor mündlich oder mittelst **frankirter** Briefe einholen. [44]

Prag, den 15. Mai 1879.

Im Auftrage
der Direktion des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen:
Jos. Krejci, Direktor, No. 461, I.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 12. **Berlin, 15. Juni 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das II. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt. **Die Expedition.**

Harmonie- oder Formenlehre?

Von **Dr. August Reissmann.**

Es ist zu verwundern, wie schwer überkommene, durch ein langes Alter gewissermaassen geheiligte und durch die Gewohnheit eingebürgerte Gebräuche abzuschaffen sind, wenn auch längst keine ihrer ursprünglichen Voraussetzungen mehr vorhanden ist, und wenn sie selbst nicht nur als überflüssig sondern sogar als gefährlich sich herausstellen. Als ein solcher Brauch ist mir immer die ganz selbstständig betriebene, oder auch mit dem Klavierunterricht verbundene sogenannte Harmonielehre erschienen. Noch bis ins vorige Jahrhundert hinein war sie als sogenannte Generalbasslehre allerdings eine absolute Nothwendigkeit, und der Klavierspieler konnte sie eben so wenig entbehren wie der Orgelspieler.

Es ist bekannt, dass seit dem Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts für die Organisten in dem sogenannten bezifferten Bass, dem „Generalbass", eine eigene Art der Aufzeichnung der Orgelstimmen ausgebildet wurde. Die neue Weise der Musikpraxis im Vokalen wie im Instrumentalen forderte eine andere Betheiligung der Orgel als die ältere. Die Minderstimmigkeit, vor allen die einstimmigen Gesänge, welche während des 17. Jahrhunderts auch in der Kirche Eingang fanden, verlangten nunmehr eine selbstständigere Begleitung; die besondere Weise derselben wurde durch die Richtung bedingt, welche die Gesangspraxis nahm, veranlasst durch die Instrumentalpraxis. Diese war unablässig darauf bedacht, durch die Natur der Instrumente dazu gedrängt, die schwerfälligen harmonischen Massen, in denen sich bisher die Vokalmusik vorwiegend bewegt hatte, in belebteres Figurenwerk aufzulösen, wie es der Technik und dem Charakter der meisten Instrumente entspricht, und diesem Zuge folgte bald auch bis zu einem gewissen Grade der Gesang.

Dadurch verlor allerdings zunächst der Gesang und natürlich auch die Instrumentalmusik viel von der Gewalt, welche die harmonischen Massen der voll- und vielstimmigen Vokalchöre entschieden entwickelten; es wurde den jüngern Meistern mit dieser neuen Führung ihrer Stimmen nicht immer leicht und möglich, harmonisch leere Stellen zu vermeiden, und deshalb meist zogen sie die Orgelbegleitung hinzu und beschränkten ihren Antheil von vornherein auf Wiedergabe des harmonischen Gerüstes der akkordischen Grundlage, auf welcher das Werk sonst aufgebaut war. Sie konnten so ihre Stimmen und Instrumente führen unbekümmert um die harmonische Gesammtwirkung, welche unter allen Umständen durch die Orgelstimmen ersetzt wurde.

Für diese war deshalb auch nicht mehr nöthig, als den Bass aufzuzeichnen, und die Akkorde, welche über ihm aufgebaut werden sollten, und dies geschah durch die bekannte

Bezifferung. So entstand die sogenannte Generalbassschrift, mit welcher zunächst jeder Organist vertraut sein musste, und die allerdings eine möglichst eingehende Kenntniss der Harmonik voraussetzte. Selbstverständlich wurde sie dann auch auf das Klavier übertragen, das an Stelle der Orgel die Begleitung übernahm, und die ersten Lieder und Gesänge für eine oder zwei Stimmen mit Begleitung des Klaviers von Heinrich Albert, Andreas Hammerschmidt im 17. und die Lieder im 18. Jahrhundert sind nur mit einem bezifferten Bass versehen und diese Weise erhielt sich noch bis zum Ende des Jahrhunderts, so dass es für jeden Klavierspieler absolut nothwendig war, mit dem „Generalbass“ vertraut zu sein. So kam es, dass allmälig die Unterweisung in der Theorie die Harmonie- oder Generalbasslehre zum Mittelpunkt machte und dass die anderen Disciplinen Contrapunkt oder gar die Formenlehre in den Hintergrund gedrängt wurden.

Die Harmonielehre gewann eine Bedeutung, die sie niemals haben kann, und so ist es gekommen, dass überhaupt die Harmonik in der modernen Musik über die beiden andern doch mindestens gleich berechtigten Mächte der musikalischen Darstellung, über Melodik und Rhythmik, die Herrschaft gewann, dass diese beiden immer stiefmütterlicher behandelt werden und in der Gegenwart fast verkümmern.

Es ist nicht meine Absicht, den weiteren Verlauf dieser Richtung hier zu verfolgen, das widerstrebt der Tendenz dieser Zeitung, ich möchte nur darauf hinweisen, dass es nunmehr aber auch ganz verfehlt erscheint, mit dem Klavierunterricht die Harmonielehre zu verbinden, nachdem das Generalbassspielen nur noch in sehr seltenen Fällen, bei der Ausführung älterer Werke verlangt werden dürfte.

Um aber den Klavierspieler in das Kunstwerk einzuführen, dazu genügt doch die Harmonielehre ganz und gar nicht. Damit dass man den gesammten harmonischen Apparat eines Kunstwerks in den einzelnen Akkorden erkennen lernt, hat man doch noch recht wenig von diesem selbst begriffen, ganz gewiss nicht mehr, als etwa von einem Bilde, wenn man den ganzen Reichthum von Farben, den es verbraucht, auf einer Palette aufgetragen sieht. Die andern Mittel musikalischer Darstellung, Melodie und Rhythmus, sind nicht minder bedeutsame Faktoren des musikalischen Kunstwerks und sie verlangen natürlich die ganz gleiche Berücksichtigung, will man ein Kunstwerk verstehen lernen. Aber auch diese dürfen darin ebensowenig isolirt betrachtet werden, wie die Harmonik, und so bleibt als diejenige Disciplin, welche mit dem Klavier- und selbstverständlich auch mit dem Gesangunterricht stets verbunden sein müsste, nun die Lehre von den Musikformen übrig, die einzig und allein das Verständniss des Kunstwerks zu erzielen im Stande ist. Für den Gesangunterricht gewinnt die Harmonik insofern praktische Bedeutung, als die eingehendere Kenntniss derselben das Treffen und die reine Intonation gleichmässig befördert und unterstützt.

Diese Einführung in die formelle Gestaltung des Kunstwerks, welche im Grunde doch nur allein fähig macht, dasselbe in dem Sinne und Geiste, in welchem es geschaffen ist, auszuführen, lässt sich aber sehr leicht mit dem frühesten Unterricht im Klavierspiel wie im Gesange verbinden. Die ersten Fingerübungen schon geben Gelegenheit, die Aufmerksamkeit des Schülers auf Symmetrie und rhythmisches Ebenmaass hinzulenken, ebenso wie auf die grössere oder geringere Beziehung der Intervalle zu einander.

Die ersten Fünffingerübungen schon lassen sich interessanter gestalten, indem man den Schüler darauf aufmerksam macht, dass die Ordnung der fünf Töne in Gruppen von zwei oder vier

1 2 | 3 4 | 5 4 | 3 2 | 1 2
oder
1 2 3 4 | 5 4 3 2 | 1 2 3 4

befriedigender wirkt als jede andere:

1 2 | 3 4 5 | 4 3 | 2 1
oder
1 2 3 4 5 | 5 4 3 2 1.

Dass diese letzt verzeichneten sogar sehr beunruhigend wirken, ebenso wie dass untermischte Terzen schon mehr interessiren als die blosse Folge von Sekunden:

1 3 | 2 4 | 3 5 | 4 2 ‖ 1 3 | 5 4 | 3 5 | 4 2 ‖
1 3 | 5 4 | 2 4 | 5 4 ‖ 3 5 | 3 1 | 4 5 | 4 2 ‖ 𝄐

Noch praktischere Bedeutung gewinnt dann diese Unterweisung natürlich, wenn die Lehre von dem Werth der Noten und dem Accent hinzutritt, was jedoch auf dieser Stufe schon geschehen muss.

Ist dann die ganze Tonleiter gewonnen, dann darf der Lehrer nicht verfehlen, dem Schüler die Gliederung derselben klar zu machen, weil ja auf sie zumeist die Gliederung des ganzen Kunstwerks zurückzuführen ist. Unsere diatonische Tonleiter ist schon ein durchaus streng gegliedertes organisches Ganzes; es ist aus fünf Ganz- und zwei Halbstufen zusammengesetzt, und die Lage der Halbstufen gliedert die Tonleiter in zwei ganz gleiche Hälften:

1
c—d—e—f ; g—a—h—c
1 1 ½ 1 1 ½

Wenn der Schüler später die chromatische Tonleiter gewonnen hat, wird er es noch klarer erkennen, dass es diese Anordnung ist, welche

die diatonische Tonleiter fähig macht, Grundlage fein gegliederter organisch sich entwickelnder Kunstwerke zu sein, und dass das Abschliessende der Halbton ist, wodurch diese Gliederung vollzogen wird. Bei der chromatischen Tonleiter wird dieser zwischen jede Stufe verlegt und die ganze Tonleiter dadurch in lauter kleinere Glieder getrennt:

c—cis—d; d—dis—e; e—f; f—fis—g u. s. w.

Deshalb legen wir, obwohl wir alle chromatischen Töne verwenden, doch nicht sie, sondern die diatonische Tonleiter unserm Schaffen zu Grunde.

Der Schüler lernt so als die Angelpunkte ausser Grundton und Oktave noch die Quinte und Quarte erkennen, und es ist nicht schwer, ihm diese auch als Angelpunkte der Tonart, als Tonika, Dominant und Unterdominant klar zu machen. Mit der Uebung der Doppelgriffe muss der Schüler dann bereits den Akkord kennen lernen und dann muss er sehen, wie die sämmtlichen Töne der Tonleiter sich wiederum in die drei Hauptakkorde, die auf jenen Angelpunkten errichtet sind, einordnen:

c—d—e—f—g—a h c—d

und er erkennt leicht, wie sich darnach auch die betreffenden Gruppen melodisch zu einander verhalten; dass der Unterdominant- und der Dominantdreiklang am Weitesten von einander abliegen und der tonische, der Dreiklang der Tonika, zwischen beiden vermittelnd steht:

f—a—c—e—g—h—d

und dies natürliche Verhältniss auch die Melodie beeinflusst.

Wie dann diese Akkorde zunächst formbildend wirken, lässt sich am Leichtesten am Liede und dem Tanze, vielleicht dem Walzer, nachweisen. Beim Tanz wird es auch leicht, das rhythmische Gefüge zu zeigen, nachzuweisen, wie durch den Accent nicht nur der Takt abgegrenzt, sondern wie dadurch auch grössere rhythmische Einheiten gewonnen werden. Der Walzer besteht bekanntlich aus sechs Tanzschritten, die sich auf einer Umdrehung vollziehen. Dem entsprechend besteht der Walzerrhythmus aus zwei dreitheiligen (¾ Takten), die das rhythmische Motiv bilden; zwei werden dann zu einem viertaktigen Vordersatz verbunden, dem dann ein gleichmässig konstruirter Nachsatz folgt.

Dies rhythmische Motiv harmonisch darzustellen, wird durch das eigenthümliche Verhältniss von Dominant, Tonika und Unterdominant ermöglicht, so dass sich folgendes einfachste Schema ergiebt:

¾

Tonika Dominant.-T. D. T. Unterdominant D. T.

Beim Liede wird dann nachzuweisen sein, dass es zunächst gilt, das rhythmische Versgefüge nachzubilden, und dass jedes Dominantverhältniss der Akkorde untereinander dazu benutzt wird, um die einzelnen Verszeilen so untereinander zu verbinden, wie sie im Reime verbunden sind.

Diese einfachste Weise der Konstruktion wird sich dem Schüler schon auf den untersten Stufen des Unterrichts klar machen lassen und er wird auch die kleinern Tonstücke ganz anders finden, wenn er so in den Bau derselben eingeführt worden ist. Nachdem er die andern Tonleitern und Tonarten dann hat kennen gelernt, wird er allmälig auch begreifen lernen, wie man mit Hülfe derselben neue Mittel gewinnt, jenen natürlichsten ursprünglichen harmonischen Apparat reicher auszustatten, zunächst durch Aufnahme der Paralleltonarten und dann durch gelegentliche Einführung fremder Tonarten nur vorübergehend oder auch in wirklichen Modulationen. Die Harmonik tritt hier niemals ihrer selbst willen auf, sondern immer nur zu dem Zweck, der Form eine individuelle Ausgestaltung zu geben.

Von dieser Grundlage aus sind dann die grösseren Formen auch leicht in ihrer gesammten Konstruktion zu erkennen; wie aus dem Liede das Rondo entwickelt wird, aus dem Menuett das Scherzo; wie das Lied ferner die Formen der Variation erzeugt, und diese wieder im Adagio eigenthümliche Anwendung findet, wie in dem eigentlichen Sonaten- (dem Allegro-) Satz hauptsächlich der Gegensatz von Tonika und Dominant zur Erscheinung kommt und dabei zugleich die verschiedenen Formen der thematischen Arbeit ihre Anwendung finden etc. Das ist alles von hier aus ohne besondere Schwierigkeiten zu begreifen. Es genügt zunächst immer die Hauptzüge dieser Formen aufzusuchen, um dann das, was zu ihrer besonderen individuellen Ausschmückung gehört, zu erkennen.

Dass eine solche, auf die Formen gerichtete Unterweisung wirklich fruchtbringend für den Klavierspieler oder den Sänger werden muss, ist leicht einzusehen. Er wird dadurch noch nicht befähigt, die betreffenden Formen nach zu ahmen; aber das ist auch nicht Zweck dieser Unterweisung, aber er wird sie in ganz anderer Weise ausführen lernen und das ist das Hauptziel dieses Unterrichts. Die blosse Harmonielehre erscheint unter allen Umständen mindestens zwecklos, wenn nicht geradezu gefährlich, in dem sie leicht die Vorliebe für harmonische Klangentwicklung erzeugt, unter deren einseitiger Pflege unsere gegenwärtige Musik ganz entschieden krankt und siecht.

Ueber die gesundheitsschädlichen Folgen des unrichtigen Uebens.

Aus: „The musical trade Review“.

Uebertragen von **Hulda Tugendreich.**

(Schluss.)

„Welche Behandlung würden Sie empfehlen?“

„Ich empfehle, wie schon erwähnt, Abwechselung beim Spiel und lasse bisweilen meine Patienten das Ueben eine Zeit lang gänzlich aufgeben.

Mit gewissen Beschränkungen bin ich auch für durchgreifende Bewegungen, wie z. B. Hanteln und Rudern, indessen müssen solche Uebungen bei sehr zarten Naturen sorgfältig geleitet werden. Gewisse Erscheinungen des Leidens, Schwäche z. B., werden durch diese Art der Behandlung vollständig gehoben“.

In Dr. Hamilton's Buch: „Ueber nervöse Krankheiten“, finden wir folgende Stelle:

„Dieses krampfartige Leiden entsteht durch fortgesetzte Anstrengung solcher Muskeln, welche bei zarteren Bewegungen thätig sind, und wird nicht nur durch Schreiben, sondern durch jede Art der Bewegung, an welcher jene Muskeln sich betheiligen, erzeugt. Je schwieriger und komplizirter die Art dieser Thätigkeit ist und je leichter sich die Fähigkeit, sie zu entwickeln, zeigt, desto gefährlicher kann das Leiden werden. Eine Thätigkeit, welche hauptsächlich eine höhere, geistige Kraftentwicklung erfordert, die aber gedankenlos, rein mechanisch ausgeführt wird, befördert solches Leiden mehr als eine gröbere Beschäftigung oder eine, welche unter dem beständigen Einfluss der Willenskraft ausgeführt wird. Beim Schreiben von bekannten Wörtern sieht der Gebildete nicht auf die Form jedes einzelnen Buchstabens, sondern die Feder führt die Schrift gedankenlos weiter. Es ist sogar möglich, beim Schreiben sowohl als beim Klavierspielen zu sprechen, und noch andere Dinge giebt es, die ausgeführt werden können, ohne dass der Geist daran Antheil nähme“.

Mr. S. B. Mills, der Pianist, sagt in Bezug auf denselben Gegenstand: „Ich halte das von Ihnen in Anregung gebrachte für sehr wichtig und ich wünsche, dass dasselbe eingehend beleuchtet würde. Ich kenne viele Leute, welche in nicht mehr ganz jugendlichem Alter sich zu Pianisten und Violinisten ausbilden. Sie fangen aber zu spät an, und da sie ehrgeizig sind, wollen sie die verlorene Zeit einholen, nachdem ihre Muskeln schon ausgebildet sind. Das führt sie zum übermässigen Ueben, was ich als die Hauptursache der krampfartigen Leiden bei Musikern halte, und die Folge davon ist, dass sie entweder ganz untauglich oder unfähig werden, frei und leicht zu spielen. Ich kenne Jemanden, welcher in ziemlich vorgerücktem Alter Klavier zu spielen anfing. Dadurch haftete seinem Spiel eine unangenehme Schwerfälligkeit an, welche er durch Ueben zu beseitigen vermeinte und so übte er so viel, dass er schliesslich zum Spielen untauglich wurde und genöthigt war, es ganz aufzugeben“.

„Welche Methode halten Sie für die beste beim Klavierunterricht und welche ist wohl dem Schüler am wenigsten schädlich“?

„Die besten Methoden sind die von Plaidy, die Stuttgarter Methode, das sehr wichtige Werk: „Schule der Virtuosität“ (Technische Virtuosenstudien) von Köhler und Kullak's Oktavenmethode. Das sind wirklich technische Methoden und nicht blos Lehrbücher. Für die Entwickelung der Finger sind sie alle gleich wichtig, der richtige Weg ist, von jeder etwas zu wählen. Uebrigens glaube ich nicht, dass die Methode in so hohem Grade für die bösen Folgen verantwortlich gemacht werden kann, denn ich fand Schüler fast jeder Methode mit dem geschilderten Leiden behaftet; ich glaube vielmehr, dass die Störungen des Muskel- und Nervensystems, welche vorkommen, entweder der Unwissenheit und dem übermässigen Eifer der Schüler, oder der Sorglosigkeit und der Unfähigkeit ihrer Lehrer zuzuschreiben sind. Manche fleissigen Menschen, welche ein oberflächliches Wissen in der Musik besitzen, greifen zu einer oder zu mehreren dieser Methoden mit der Absicht, sich selbst zu unterrichten und üben so viel, dass sie ihre Muskeln steif machen und sie nie wieder geschmeidig bekommen. Häufig tritt der Fall ein, dass die Uebenden ihr schwaches Handgelenk übermässig anstrengen und dadurch einen harten Anschlag bekommen. Ich kann Sie versichern, dass viele Leute, die sonst Hervorragendes geleistet hätten, an dieser Klippe des unrichtigen Uebens gescheitert sind. Wenn ich Pianisten prahlen höre, dass sie 5—6 Stunden hintereinander üben, so weiss ich, dass die Folgen davon steife Hände und Finger sein werden. Dasselbe gilt auch für Violin-Uebende. Erst heute war ich genöthigt, eine meiner jungen Schülerinnen zu tadeln, weil sie statt zwei Etüden vier geübt hatte. Es ist von grossem Werth, wenn ein Pianist die Grenze beim Ueben inne zu halten weiss“.

„Kann eine der von Ihnen erwähnten Methoden an und für sich zur Entwickelung eines solchen Leidens beitragen?“

„Nur wenn sie falsch angewandt wird. Nach meiner Meinung ist das der Hauptfehler. Wenn Jemand eine Methode voll-

ständig beherrscht, so sollte er lernen, selbstständig neue Uebungen zu bilden. Es ist häufig der Fall, dass Schüler, welche sich zu sehr angestrengt haben, ihren Lehrer wechseln, weil sie ihn für einen Fehler verantwortlich machen, welchen sie selbst verschulden. Sie sind dann sehr erstaunt, wenn der Wechsel für sie nicht vortheilhaft ist.

Dr. Hamilton hat Recht, wenn er als Mittel der Erholung Abwechslung beim Spiel empfiehlt. Ich spiele häufig leichte, sogar schlechte Musik nur zum Scherz und es thut mir gut.“

Ein ausgezeichnetes kleines Werk, welches uns von Professor Joseph Mosenthal empfohlen wurde, ist die Finger- und Handgelenk-Gymnastik von Dr. Edwin Ward Jackson in London, derselbe, den Dr. Beard oben erwähnte. Es handelt von der Anatomie der Hand, von den Muskeln der Hand und der Finger, von dem Einfluss der gymnastischen Behandlung auf Muskeln und Sehnen, auf Finger- und Handgelenk, von der bisherigen Vernachlässigung der Hand und der Finger, von freien gymnastischen Uebungen der Finger und des Handgelenks, von mechanischen Fingerübungen etc. etc. Die besten Aerzte und die fähigsten Lehrer sprechen sich im Allgemeinen günstig über dieses Buch aus. Man findet es selten bei uns, aber über ganz England ist es verbreitet und manches Wissenswerthe ist daraus zu lernen.*)

*) Erschien im Verlag von Payne in Leipzig.
E. B.

Georg Friedrich Händel's kunstgeschichtliche Bedeutung in Zusammenhang mit dessen Klavierkompositionen.

Von **Louis Schlösser.**

(Schluss.)

Die erforderliche Handstellung, Spannung und Unabhängigkeit jedes Fingers ohne Unterschied, der markirte kräftige wie weiche Anschlag, die Sicherheit im Treffen und Gewandtheit im Finger wechseln bei durchgehaltenen, liegenden Tönen, das Auseinandersondern einzelner Stimmen, endlich die absonderliche, oft schwer zu findende Applikatur, alles dies sind Eigenschaften, die nur durch langes und emsiges Studium errungen werden können. Reichlich lohnend aber ist diese Mühe und spielend leicht erscheinen nach solchen überwundenen Schwierigkeiten die Chaconnen, Gavotten, Menuetten, Sarabanden, Giguen jener Zeit. Die Pfade, die zu Händel's Kunstgebieten leiten sind zwar nicht minder durch Klippen und Felsen, gähnende Gründe und schäumende Kascaden bezeichnet, Nebelbilder steigen aus nachttiefen Schatten auf und verhüllen zeitweise die Fernsicht; doch lange währt diese Dunkelheit nicht, wie ein frischer Morgenwind weht es uns entgegen, zerflossen sind die Wolkenschleier, ein heller Sonnenschein senkt sich hernieder und eine Melodie erzittert durch die Luft, erklingt in Tönen, deren Farben sich zum anmuthvollsten Gemälde vereinen. In diesem Lichte erscheinen selbst die schwerwiegendsten und tiefsinnigsten Werke Händel's; immer gestalten sie sich als Offenbarungen eines Gemüths, das beim kühnsten Flug der Phantasie nie des Erhabenen und Würdevollen ermangelt. Unbeschadet der Wissenschaft sind seine kunstreichen Verflechtungen leichter zu entwirren und mit geringerer Mühe zu bewältigen. Der Rhythmus zeigt sich minder komplizirt, der Notenwerth weniger wechselnd, die Stimmführung auch in den polyphonen Sätzen klar und durchsichtig, während die harmonischen Fortschreitungen, Bindungen und Durchgänge, entschieden, ausdrucksvoll und in korrektester Weise geschehen. Seine Thema's kündigen sich meistens in breiten, scharf markirten Strichen an, fest geht er auf das Ziel los; nicht aphoristisch auch nicht einzelne Phrasen oder Figurationen zur künstlichen Durchführung benutzend, wie es sich bei Aelteren z. B. bei Froberger, Frescobaldi Muffat, den beiden Scarlatti vorfindet, von denen die Letztgenannten übrigens Händel die grösste Anerkennung bei seinem Aufenthalte in Neapel zollten. Selbst das humoristische Element ist bei aller Erhabenheit nicht aus seinen Werken verbannt, wie neckende Gnomen flattert es zuweilen dazwischen mitten in den Ernst hinein und schwingt sich auf zur wirbelnden Höhe. Wie reizend klingen diese Scherzi und Briosi, welche schalkhafte Laune liegt in den Gavotten, Menuetten, Correnten und Variationen? Fast möchte man fragen, wie kommt dieser eherne, bis zum Despotismus beinahe sich neigende Charakter zu solchen fröhlichen, naivkindlichen Ideen? Nicht allein seine köstlichen Nachtigallenarien, Hirtengesänge und Aehnliches geben davon redendes Zeugniss, auch die in Rede stehenden Klavierkompositionen enthalten eine Menge derartiger Züge für den Beobachter, wovon wir auf's Gerathewohl nur die harmonious Blacksmith und Aria con Variazioni in D-moll, Partita in A, die Chaconne in D-moll, die bekannten 3 Gigues und Klaviersuiten herausgreifen.

So beschränkt auch der Umfang der Instrumente und ihre Spielart im Vergleich mit denen der Gegenwart war, so vermisst man weder den Mangel der vermehrten Oktavenreihen, noch die Sonorität, sobald nur die rechte Art des Vortrags in die Stücke hineingelegt wird, jede Phrase, ja jede Note ihre volle Bedeutung erhält, denn keine steht nutzlos da, sondern bildet einen organischen Theil des Ganzen. Es tritt gleichsam das antik Schöne und formal Eigne als Bildungsstoff für den ästhetischen Sinn und guten Geschmack insofern als ein wichtiger Faktor auf, als dadurch ein Anhaltspunkt zur richtigen

Beurtheilung anderer Kunstwerke geboten ist. Es liesse sich in der That durch zweckmässige Anordnung und Auswahl Händel'scher Kompositionen eine vollkommene Klavier-Harmonie und Formenlehre konstruiren, ein Unternehmen, das des Versuches nicht unwerth wäre, wenn es ein Berufener und mit dem nöthigen Material Ausgerüsteter in die Hand nähme.

Gegen Transkriptionen Händel'scher Orchesterkompositionen für zwei oder vier Hände, zum Zweck ihrer grösseren Verbreitung, ist zwar kein Einwand zu erheben, man kann sie nur billigen, sobald sie der Originalquelle, aus der sie geschöpft wurden, gewissenhaft treu geblieben sind und sich keine eigenmächtige Zuthaten erlaubt haben; allein die ursprünglichen Klavierwerke in der Weise zu modernisiren, dass man sie für den gegenwärtigen Umfang einrichtet, durch Oktavenverdoppelung nach oben und unten ihren dynamischen Gehalt zu erhöhen sucht, sich Veränderungen bezüglich der Ausführung von Mordenten, Pralltrillern und Vorschlägen erlaubt, solche Freiheiten halten wir ein für allemal für ebenso unzulässig, als wenn man die Sprache Homer's oder Sophokles' verbessern wollte. Diese Reliquien lasse man unverändert, wie der Autor sie erzeugt und betrachte sie als kulturhistorische Belege, deren Blüthenstaub durch jede noch so leise Berührung verletzt würde. Die Wogen der Zeit, Geschmacksrichtung und Gewohnheit haben wie in allen Dingen, auch über Wissenschaft und Kunst ihre unleugbare Herrschaft geübt, selbst Händel's mächtiger Genius konnte sich ihrem Einfluss nicht völlig entziehen, wollte er nicht das Opfer einer vergeblichen Hartnäckigkeit werden; dies beweisen am auffallendsten die Konzessionen, die er dem kolorirten Gesange einzuräumen, nicht umhin konnte. Diese nicht zu läugnenden Schwächen werden aber bei weitem durch das wirkungsvolle Gegengewicht aufgewogen, das in der Erhabenheit des Ausdrucks, in der Schönheit der Form in der Höhe der Wissenschaft seine reichsten Zierden findet. Bleibt auch ein jeder Mensch im Fühlen, Denken und Handeln seiner Zeit mehr oder minder unterthan, so muss doch der Gedanke, wie felsenfest das Vermächtniss des grossen Meisters alle Stürme der Kunst überdauerte, blühend und unvergänglich sich erhalten hat, auch den strengsten Gegner entwaffnen.

Viele Schätze Händel'schen Geistes sind ungeachtet ihrer Gesammtausgabe noch immer unerhoben, weil der Jetztzeit unbekannt geblieben, was um so mehr zu beklagen ist, da wir es nicht mit Fragmenten, mit Torsos zu thun haben, wie sie etwa die Ausgrabungen in Troja und Olympia zu Tage fördern, sondern mit vollendeten Meisterwerken. Wir empfehlen aus dem Grunde auch nicht Einzelne derselben vorzugsweise, wir legen sie ohne Ausnahme allen Kunstfreunden und namentlich Kunstjüngern an's Herz, denn selbst bei unterschiedlichem Werthe tragen sie das Gepräge der Meisterschaft, hervorgegangen aus künstlerischem Drange und Bewusstsein, von dem kein Theil, gehöre er dem oratorischen oder klavieristischen an, jemals in Vergessenheit gerathen sollte. Händel und Bach bieten eine schirmende Halle, wenn Verirrungen von der Heiligkeit der Kunst abzuleiten drohen. —

Als der Verfasser dieses vor Jahren einst die Westminster Abtey in London besuchte und in Betrachtung versunken vor der Marmorstatue Händel's in dem poets corner stand, das steinerne Angesicht mit den charakteristisch entschlossenen Zügen in's Auge fassend, nahte sich eine Dame, geführt von einem Herrn, dessen Bild ich schon gesehen zu haben mich erinnerte, während seine Begleiterin mir unbekannt war. Wie erstaunte ich, als sie einen Kranz von Blumen unter ihrem Mantel hervorzog, denselben ehrfurchtsvoll auf das Piedestal der Bildsäule legte und nach einigen Worten, die sie zu ihrem Begleiter in französischer Sprache richtete, sich entfernte. Meine Neugierde einmal erregt, erkundigte ich mich bei dem Kirchendiener, ob er vielleicht die Dame kenne und erfuhr, dass es die berühmte Sängerin Malibran mit ihrem Gatten Ch. de Bériot war*). Auch ich zollte dem grossen Todten tiefe, andachtsvolle Verehrung und blickte, indem ich die Halle verliess, noch oft zurück zu dem kalten Steine, von dem Gefühle durchdrungen, dass Händel's Sterne nie erbleichen werden und sein Licht noch lange die Wege erleuchten wird, die seine Epigonen zu beschreiten haben, wenn sie diesem Vorbilde nachstreben wollen!

Schmücken auch wir im Geiste mit dem Kranze des unvergänglichen Lorbeers das ruhmgekrönte Haupt Händel's, des deutschen Tonmeisters!

*) Sie war bekanntlich eine ebenso vortreffliche Pianistin wie Sängerin, die Händel's Werke hochverehrte.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Generalintendanten der Königl. Schauspiele, Exzellenz von Hülsen, ist der Stern der Grosskomthure des Königl. Hohenzollern'schen Hausordens verliehen worden.

Am 11. Juni, 9 Uhr Morgens, fand auf dem Dönhofsplatz eine grosse Jubelmusik zu Ehren der goldenen Hochzeit unseres Kaiserpaares statt. 1500 Sänger und fünf Infanterie-Musikkorps betheiligten sich an der Aufführung, die von den Herren Saro und Müller geleitet wurde. Von besonders ergreifender Wirkung waren W. Pfeiffer's Gebet für den Kaiser, Weber's Schwertlied, Händel's Chor „Seht er kommt," J. E. Link's Jubellied, Wagners Kaisermarsch und Webers Jubelouvertüre, an deren Schlusshymne sich das nach Tausenden zählende Publikum singend betheiligte. Um das Zustandekommen dieser grossartigen Feier haben sich die Herren Professoren Alsleben, Döpler, Dr. Vogel, die Musikdirektoren Link, Saro, Eichberg und die Herren Duysen, Erxleben, Karl Simon, C. Schnerzel und Fr. Elfert verdient gemacht.

Berlin. Fräulein Agnes Flatow, eine geschätzte Klavier-Lehrerin in **Berent** hat auf dem Programm ihrer am 24. Mai stattgehabten Schülerprüfung die von uns empfohlene Einrichtung getroffen, bei jedem Schüler zu vermerken, wann und mit welchen Vorkenntnissen er in das unter ihrer Leitung stehende Musik-Institut eingetreten. Ich fand solche Vermerke bisher nur auf den Programmen der Bagge'schen Musikschule in Basel und wies vor Kurzem auf die Zweckmässigkeit derselben hin, da sie dem Hörer einen erwünschten Massstab für den Fortschritt der Schüler bietet. Allerdings hängt derselbe auch vom Fleiss und Talent ab, und könnte auch darüber etwas auf dem Programm vermerkt werden — ich halte es aber aus verschiedenen Gründen für gefährlich — so würde dies in Verbindung mit den Bemerkungen über Eintritt und Vorkenntnisse, einen ziemlich sicheren Massstab zur Beurtheilung der Art des Unterrichts bilden.

— Folgendes Inserat ist in einer Wiener Zeitung zu lesen:

Unentgeltlichen Klavier- und Violin-Unterricht ertheilt ein Fräulein aus Liebe zur Musik für Kinder. Jene, welche kein Klavier besitzen, können sich daselbst üben. Violinschüler erhalten die Violine gratis. — Leopoldstadt, Zirkusgasse Nr. 30, 1. Stock, Thür 11. Zu sprechen jeden Sonn- und Donnerstag von 4 bis 8 Uhr Nachmittag.

Aehnliches erlebt man auch hier zu Lande. Vergleiche S. 181 u. 218 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitschrift.

— In New-York wurde unter Damrosch's Leitung der erste und dritte Theil von Kiel's Christus aufgeführt, und gedenken die dortigen Zeitungen des Werkes mit höchstem Lobe ja mit Begeisterung. Theile des „**Christus**" gelangten in Milwaukee am 6. Mai zur Aufführung. Ein andres Werk des berühmten Komponisten, die Messe, errang am Busstage in Stettin, grossen und verdienten Erfolg. Dr. Lorenz und der unter seiner Leitung stehende Musikverein haben sich um die vorzügliche Aufführung hoch verdient gemacht.

London. Die Auktionsfirma Pullick u. Simpson kündigt die öffentliche Versteigerung einer Kuriosität an, welche selbstverständlich ihresgleichen nicht wieder besitzt, nämlich des Original-Ambosses und -Hammers von Powel, des musikalischen Hufschmieds von Whitchurch, von welchem Händel's berühmte gleichnamige Melodie stammt. Genannte Gegenstände figuriren als Nr. 485 in der Versteigerungsliste „mechanischer, musikalischer und anderer Kuriosa" aus dem Nachlasse des verstorbenen Mr. Will. Snonell, Charterhousesquare, und kamen am 11. ds. zur Versteigerung. Diese Händelreliquien sind ein Geschenk der Lady Plumer von Canon's Pach (der Residenz des Herzogs von Chandos, Händels Gönner), wie eine am Holzblock, auf welchem der Amboss ruht, angebrachte Metallplatte bezeugt. Der Amboss ist 18¾ Zoll lang und 10 Zoll breit; beim Hämmern giebt derselbe zwei Noten von sich, welche von Händel als Grundtöne zu seiner Melodie benutzt wurden. Mit diesen Gegenständen kommen noch eine von Händel getragene Uhr mit dem Datum 1745, ein Original-Portrait und ein Miniaturgemälde, sowie einige Silber- und Bronze-Erinnerungsmedaillen an den berühmten Komponisten zur Versteigerung.

Salzburg. Beim zweiten Musikfeste in Salzburg wird am 18. Juli d. J. eine Vorfeier des hundertsten Geburtstages des „Idomeneo" vor dem Mozarthäus'chen am Kapuzinerberge stattfinden. Bekanntlich erhielt Mozart zu seiner grossen Freude vom Churfürsten Carl Theodor in Baiern den schmeichelhaften Auftrag, für den Carneval 1781 in München eine neue Opera seria zu schreiben. Den Text verfasste ihm der Hofkaplan Varesco in Salzburg nach einer in Paris 1712 und 1731 aufgeführten Oper von Danchet und Campra. Mozart begann den „Idomeneo, Ré di Creta", im Winter 1780 in Salzburg zu komponiren und vollendete diese seine erste grosse, dreiaktige Oper im Hause „zum Sonneneck" in München, in welcher Stadt sie am 29. Jänner 1781 zur ersten beifälligst aufgenommenen Aufführung kam. Sie war das Werk des, namentlich in den Parthien der Ilia und Elektra, zur völligen Selbstständigkeit gereiften und in frischer Jugendkraft stehenden Meisters und wurde durch die Behandlung des Orchesters in damaliger Zeit zum Phänomen. Das Autograph der Partitur besitzt Aug. Andrä in Offenbach: 3 Bände in rothem Papier, in Summe 307 Blätter mit 592 beschriebenen 10-, auch 12- und 14zeiligen Seiten im Querformat.

Mozart selbst schätzte den „Idomeneo" noch in seinen späteren Jahren ganz vorzüglich und so sehr, dass er mehrere Hauptideen daraus zur Grundlage bei einzelnen Nummern zwei seiner besten Arbeiten („Titus" und „Zauberflöte") machte. Die erste deutsche Bühne, die, wie Nissen erzählt, es wagte, den „Idomeneo" aufzuführen, war jene von Cassel 1802, und dort wurde erst unlängst dieselbe Oper zu neuem Leben erweckt.

Bücher und Musikalien.

Aug. Reiser. Loreley, ausgewählte Männerchöre. Cöln, P. J. Tonger.

Das handliche, sauber ausgestattete Büchlein enthält auf 588 Seiten 147 Lieder in Partitur und eine Anzahl Liedertexte. Für all dies ist der Preis von 2 Mark ein sehr wohlfeiler, zumal die Auswahl eine recht geschickte ist. Dass das Volkslied besondere Berücksichtigung gefunden und überwiegend vertreten ist, gereicht dem Werke zum Vortheil. Die Billigkeit des Preises ermöglicht jedem Sänger die Anschaffung desselben und wird das Singen aus der Partitur sehr zur Hebung der musikalischen Intelligenz unter den Sängern beitragen.

C. D. Graue: Der Klavierunterricht und die Kennzeichen seines Werthes. Bremen, Eduard Hampe.

Der Verfasser dieser Schrift zeigt sich als scharfer Beobachter und trefflicher Musikpädagog; sein Büchlein ist sehr nützlich zu lesen. Nicht alles zwar darin ist neu, aber selbst die alten Wahrheiten sind solche, die nicht oft genug ausgesprochen werden können. Wie oft ist z. B. schon gegen den Irrthum geeifert worden, dass Etüden- und Tonleiterspiel genügen, um eine gediegene Technik beim Schüler zu bilden. Allein — man gestatte, dass ich mich selbst citire — „Zur schönen Darstellung einer Tonleiter, eines gebrochenen Akkordes müssen schon viele Vorbedingungen erfüllt sein, und erst nach Erfüllung derselben wird mit Erfolg an das Studium von Tonleitern, Etüden und Stücken geschritten werden können. (Aus der Vorrede zu meiner „Technischen Grundlage des Klavierspiels". Leipzig, Breitkopf & Härtel.)

Sehr ergötzlich und mit psychologischer Feinheit schildert der Verfasser einen begabten Dilettanten, der von einem schlechten Lehrer zum andern wandert, in welchem sich in Folge dessen maasslose Selbstüberhebung entwickelt, die ihn zum Feind alles Guten in der Musik macht, ihn sogar zum Hass gegen die anerkannt grossen Künstler treibt. Sehr treffend ist ferner die Charakteristik des guten und schlechten Lehrers und der rechten Art zu üben.

Das Schriftchen wirkt anregend, feuert zum Guten an und weite Verbreitung ist ihm zu wünschen.

Emil Breslaur.

Ernst Flügel, Op. 6. Sechs Lieder verschiedener Dichter, für eine Singstimme mit Begleitung. (Leipzig, E. Eulenburg.)

— — Op. 8. Wanderungen. Neue Folge. 7 Klavierstücke. (Berlin, Bote & Bock.)

— — Op. 9. Drei Charakterstücke für Pianoforte. (Ebendaselbst.)

— — Op, 10. Fünf Lieder von Osterwald für eine Singstimme mit Begleitung. (Leipzig, E. Eulenburg.)

— — Op. 11. Vier Lieder aus den Bauernnovellen von Björnstjerne Björnson. (Leipzig, Leuckart.)

— — Op. 12. Miniaturen. Instruktive Klavierstücke. (Leipzig, Rothe.)

— — Op. 13. Vier Impromptus für Pianoforte. (Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

— — Op. 15. Fünf Charakterstücke für Pianoforte. 2 Hefte. (Leipzig, Leuckart.)

— — Op. 16. Bunte Reihe. Kleine Klavierstücke. (Leipzig, Fr. Hofmeister.)

Mit diesen in den letztvergangenen Monaten erschienenen Werken tritt uns ein Komponist entgegen, der sich in der verflossenen Konzertsaison dem Berliner Publikum als tüchtiger Pianist vorgestellt hat. Fassen wir zuerst die Kompositionen für Klavier näher ins Auge und betrachten dieselben vom allgemeinen Standpunkte aus, um dann zu Einzelheiten überzugehen und zuletzt den Liedern unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Der Komponist tritt uns in sämmtlichen oben angeführten Klaviersachen als ein Künstler entgegen, der eine gute Schule durchgemacht hat und dem eine vorzügliche Begabung für Formschönheit zu eigen; wir finden in den Stücken überall geschickte Arbeit, haushälterische Verwendung der gewählten Themen und Motive und schönes Maass in den einzelnen Theilen. Was die Erfindung anlangt, so finden wir bei E. Flügel einfache, ungesuchte Melodie, nicht uninteressante Harmonisation, die Modulation ziemlich reich, manchmal fast fremdartig, beinahe wie gesucht, die Themen klar und ungezwungen, den Klaviersatz gut, meist klangvoll und nicht unbequem. Jedoch vermissen wir an allen Kompositionen eine gewisse charaktervolle Eigenthümlichkeit, ein selbstständiges Aussehen. In den Melodien, den Rhythmen, auch in modulatorischen Wendungen erinnern uns die Kompositionen öfter an Dagewesenes, Bekanntes. Oft tritt der Inhalt wesentlich in den Hintergrund, während die Geschicklichkeit der Arbeit sich mit unbedeutendem Material breit macht. Ueberhaupt neigt der Komponist nicht zu sehr der Seite der warmem Empfindung zu, „klar und verständig" scheint sein Grundsatz zu sein, von Ueberschwänglichkeiten oder auch nur fern daran Erinnerndem hält er sich ganz frei. Wenden wir uns zu den einzelnen Heften und beginnen mit

Op. 12 Miniaturen, 7 etüdenartige Klavierstücke, wohl das Unbedeutendste der obengenannten Werke. Sie sind in der Schwierigkeit einer mittleren Mozart-schen Sonate geschrieben, streben eine gewisse Selbstständigkeit beider Hände an und werden gut geübt, gewiss ihren Nutzen erweisen.

Op. 8 Wanderungen, 7 Klavierstücke, sind interessanter als die vorigen. Eigenthümlich ist in No. 3 As-dur der Mittelsatz in Ges-dur, ebenso sonderbar das starre 2 Takte lange fes vor dem leichten Sechszehntelmotive (ähnlicher Effekt in Rubinstein's Waldhexe) Nr. 7 in Es-dur wiederholt am Ende in gehaltenen Harmonien die Melodie von Nr. 1 in As und schliesst dann As-dur ab.

Op. 16 Bunte Reihe macht in Bezug auf technisches Können mehr Ansprüche als op. 8. Von den darin enthaltenen 7 Stücken halten wir Nr. 2 und 5 am besten, auch der Mittelsatz von Nr. 7 ist recht hübsch frisch und an seiner Stelle etwas eigenartig, bei Nr. 1 das Motiv zu unbedeutend und etwas sentimental, die darum sich windenden Triolen verbessern nicht viel; Nr. 3 zeigt, was mit sechs unbedeutenden Noten gearbeitet werden kann; Nr. 4 etwas etüdenhaft; Nr. 6 scheint hin und her gesucht, besonders der übermässige Dreiklang ges, b, d, der sich nach dem B-dur $^6/_4$ Akkord wendet.

Op. 9 Drei Charakterstücke sind an Werth dem vorigen Werke gleich, Nr. 1 und 3 (Marsch) frisch und munter, nur will der Mittelsatz von Nr. 3 mit dem kleinen Motive und der etwas spiessbürgerlichen Melodie sich gar zu breit machen. Nr. 2 weich und frisch, im Rhythmus und der Modulation an Schumann anklingend.

Der Form und Ausdehnung nach die grössten der angeführten Werke sind:

Op. 13, vier Impromptus. Nr. 1 glatt und geschickt, aber etwas nüchtern, selbst das Gesangsthema etwas kalt, wie eingeschüchtert, die Ausführung fordert mehr Technik als die bisherigen Werke, vielleicht die, welche zur Bewältigung einer mittleren Beethoven'schen Sonate nothwendig ist. Gut und brillant gespielt wird das Stück nicht ohne Wirkung bleiben. Nr. 2 sagt uns am besten in seinem zweiten Intermezzo zu. Nr. 3 hat wärmere Stimmung

als die meisten früheren Stücke und wird gut klingen und gern gespielt werden; dagegen will uns Nr. 4 mit seinen tonleiterartigen Themen, obwohl das Stück frisch gemacht ist, nicht zusagen. Am meisten findet in Op. 15, fünf Charakterstücke, gemüthvolle Stimmung ihren Ausdruck; dort lässt der Komponist mehr als bisher nicht blos in sein Können, sondern auch in sein Empfinden einen Einblick thun. Am werthvollsten ist das erste Heft, Nr. 1 und 2, auch Nr. 3 im 2. Heft und der Mittelsatz von Nr. 4 gefallen uns gut, Nr. 5 ist nicht bedeutend. Wer sich für moderne Klaviermusik, die sich der ernsten Seite zuwendet, interessirt, dem seien diese Kompositionen dringend empfohlen; es bleiben trotz der gerügten Schwächen noch sehr viele durchaus nicht zu unterschätzende Vorzüge; der flüchtige Leser oder Spieler wird sich sogar auf Zeiten durch die Letzteren über die Ersteren hinwegtäuschen lassen.

Bei den Liedern E. Fs. finden wir uns von der dort zur Erscheinung tretenden Empfindung viel mehr zufriedengestellt, können jedoch nicht in allen Fällen der Formenbehandlung lobend gedenken. Der Modulationsgang, z. B., den No. 2 in op 6, „Im Herbst“, nach unserer Ansicht recht unmotivirt, nimmt, kann nun und nimmer Beifall finden, dagegen ist Nr. 1: „Da war Musik ein schönes, rundes und wirkungsvolles Lied.“ Nr. 4, „Abendfriede“, weich und klangvoll, aber etwas unbedeutend; Nr. 3, „Blick in den Strom,“ ernst und traurig, aber nicht dem tiefen Schmerz der Lenau'schen Verse entsprechend. Die im Volkston behandelten Nr. 5 und 6, „Meine Mutter hat's gewollt“ und „Hochland-Marie,“ haben nach unserer Meinung das Wesen des Volksliedes nicht getroffen; das letztere ist in der Behandlung der letzten Strophe nicht uninteressant.

Op. 10, sechs Lieder von Osterwald, gefallen uns mehr und werden, fein gesungen und leicht begleitet, guten Eindruck machen. Kleine Verstösse gegen die Deklamation fielen uns auf, z. B. Nachtig all, und ein Herz etc.

In op. 11 ist eine ganz andere Behandlung der Texte wahrzunehmen, als in den früheren Werken, ob zum Vortheil? wir glauben kaum. Nr. 1, 3 und 4 gefallen uns gut und sind empfehlenswerth, Nr. 2 scheint nicht recht getroffen, überhaupt nicht gut komponirbar zu sein. Sängern und Sängerinnen seien die Lieder, die überwiegend Gutes enthalten, bestens empfohlen. A. Naubert.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Zu vier Händen:

Fr. Kiel: Humoresken. Berlin, Simrock. No. 1 und 2. Zu Unterrichtszwecken ganz besonders geeignet.
= Beethoven, C-moll-Sonate op. 10.

Ed. Rohde: Die Geschwister. Rondinos und kleine Fantasien. No. 10. Rossini's Tell. No. 16. Böhmisches Volkslied. Breslau, Hientzsch, à 75 Pfg.
= Mozart, G-dur-Sonate.

Anregung und Unterhaltung.

Die Popularität der Tonkunst ist keine andere, als die der andern Künste und kann demnach nur darin bestehen, dass das Kunstwerk die Möglichkeit in sich schliesst, von einer Gesammtheit in ihrer Wirkung erfasst, in ihrer Schönheit erkannt zu werden. Diese Möglichkeit erlangt aber das musikalische Kunstwerk nur im Anschluss an die allgemeingültigen Gesetze des musikalischen Gesammtorganismus, in der vollständigen Durchdringung von Form und Inhalt. Indem das Einzelsubjekt sich jenem Organismus unterordnet, so dass alles Willkürliche sich ausscheidet und das blos subjektiv Wahre nur Bedeutung erlangt in seinem Verhältniss zum allgemeinen Wahren, gewinnt das Kunstwerk allgemein fassbare Darstellung, spricht es sich aus in höchster Popularität. Jene andere Popularität, welche in der Regel der sogenannten gelehrten, schwer verständlichen Musik entgegengesetzt wird, ist ein gefährlicher Feind der Kunst. Sie huldigt nur dem Nützlichkeitsprinzip und sucht die Verständlichkeit des Kunstwerks nicht in jener vollständigen Harmonie von Stoff und Inhalt, sondern in der Uebereinstimmung desselben mit dem niedrigsten geistigen Vermögen des Volks. Sie fragt nicht nach den Erfordernissen der Kunst, sondern nur nach dem Bedürfniss der Mode und des Geschmacks. Sie strebt nirgends mehr zu sein, als ein Lohnlakai der Zeit. Diese Popularität ist darum aber auch ein gefährlicher Feind des Volks. Weil sie das Kunstwerk nur für das Gedächtniss konstruirt, dass es diesem möglichst bald schon nach dem einmaligen Anhören ganz oder stückweis angehöre, ist sie auf die inhaltlose Phrase angewiesen, die wie Fusel entnervend auf das Volksgemüth wirkt; wie die Seifenblase durch schillernde Farben augenblicklich ergötzt, aber nichts zurück lässt, als einen wässrigen Niederschlag. Weil sie auf die natürliche Trägheit des Empfangenden spekulirt, schläfert sie dessen gesammtes Geistesvermögen ein zu geistiger Stumpfheit.

Das ist die rechte Popularität, welche die gesammte Geistigkeit befruchten lässt, und diese erreicht das Kunstwerk nur in seiner höchsten Vollendung. Es ist daher ein arger Irrthum, jenen Lohnlakaien der Zeit Popularität zuzugestehen, weil sie eine Zeitlang im Munde oder in den Fingern des Volkes lebten und auf Tanzböden und Reitbahn ihren Platz ebenso würdig ausfüllen, wie in Haus und Salon. Sie sind im glücklichsten Falle Männer der Mode, und einer verdrängt den andern, ohne dass eine Spur zurück

bleibt. Nur was seinen Weg in das innerste Heiligthum der Menschheit gefunden, zu bleibendem Eigenthum für alle Zeiten, ist populär im unverfälschten Sinne des Worts, und so müssen wir ganz andere Männer als populäre Meister nennen: gelehrte Musiker wie Palestrina, Johann Sebastian Bach, Haendel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven, Schubert, Mendelssohn und Schumann. A. R.

Meinungs-Austausch.

Sehr geehrter Herr!

Eine grosse Last officieller und anderer Arbeit, die in Folge meines anhaltenden und schweren Kopfleidens verzögert wurde, ist die Ursache, dass ich Ihren Brief vom 20. April so lange unbeantwortet lassen musste.

Ich muss Ihnen herzlich für die Nummern des „Klavier-Lehrer" danken, welche die Abhandlung meines Freundes Kalischer enthalten.

Gestatten Sie mir, hier einige Bemerkungen zu diesem Aufsatze hinzuzufügen.

I. Meine Bemerkung über die Koriolan-Ouvertüre hatte keine Beziehung zu ihrer grossartigen Schilderung des Koriolan-Charakters, sondern einfach dazu, wie sie sich der Aktion des Drama's anpasste. Ich denke immer noch dass diese Ouvertüre keine Idee von dieser Aktion giebt, in dem Sinne, wie die Ouvertüre zu „Egmont" und „Leonore" es für ihre resp. Dramen leisten. Aber als ich Collin's Theaterstück las, da fühlte ich nicht allein die wundervolle Malerei des Charakters, sondern auch die Angemessenheit zur Aktion.

II. In Betreff Hummel's habe ich die genaue Wahrheit gegeben; es gab keinen neuen Zwiespalt zwischen ihm und Beethoven, und Schindler's Darstellungen gehören zur Kategorie seiner seltsamen und unverantwortlichen Irrthümer, von denen die Schluss-Partien meines Werkes noch viele andere staunenerregende Beispiele aufweisen werden.

III. In Sachen des Liebesbriefes ist Freund Kalischer noch der Meinung, dass er im Jahre 1801 oder 1802 an Frl. Guicciardi gerichtet war. Kann er beweisen. dass Beethoven in einem dieser Jahre während der 1. Woche des Juli eine Reise nach einem Bade mit „Postpferden" unternahm? Wenn er dies nicht thun kann, dann war der Brief nicht in jenen Jahren geschrieben. Aber im Jahre 1806 reiste Beethoven von Brunswick's Gute in Ungarn nach demjenigen Lichnowsky's nahe bei Troppau. Herr Kalischer denkt, dass die Cis-moll-Sonate seine Ansicht unterstützt. Ich bin erstaunt, dass er nichts von dem Briefe an Beethoven gesehen hat, den Dr. Grosheim 1819 schrieb, und den Ludwig Nohl unter Schindler's Papieren entdeckte. Dieser Brief beweist, dass die poetische Grundlage der Cis-moll Sonate Seume's Gedicht „Die Beterin" war. Ueberdies hat Nottebohm Skizzen der Sonate gefunden, aus einer Zeit, die, wie ich glaube, derjenigen voranging, in welcher sich die Guicciardische Familie von Triest nach Wien begab.

IV. Freund Kalischer hat bei Gelegenheit seiner Bemerkungen über die Bettina-Briefe eine Stelle in meinem Texte (Seite 212) übersehen, wo ich deutlich jeden Glauben an die Echtheit des dritten jener Briefe verwerfe, obgleich ich die ersten zwei anerkenne.

Ich bin sehr begierig zu lesen, was Herr Kalischer über das Thema von Beethoven und Mälzel schreiben wird. Wenn ich im Unrecht bin, hoffe ich davon noch überzeugt zu werden, bevor ich mein Werk zur Herausgabe in englischer Sprache vorbereite.

Wollen Sie freundlichst meine besten Empfehlungen dem ausgezeichneten Manne Herrn Haupt ausrichten und ihm vermelden, dass sein Zögling Paine ihm zur grossen Ehre in Amerika gereicht.

Mit Hochachtung Ihr Ihnen in aufrichtigem Wohlwollen ergebener

Triest. Alexander W. Thayer.

Hochgeehrter Herr Professor!

Der Vortrefflichkeit Ihrer Noten-Schreib- und Lese-Methode, die gleichzeitig den Schüler in die Elemente der Theorie einführt, noch ein Wort zu reden, das ist nicht der Zweck dieser Zeilen. Denn nicht allein ist das Erscheinen des Werkes von den berufensten Richtern mit Freuden begrüsst worden, sondern auch jeder Musiklehrer, dem es schon bei dem Elementarschüler darauf ankommt, den Geist desselben auch nach der theoretischen Seite fortdauernd, neben der Ausbildung der Technik, zu beschäftigen, wird mit ausserordentlichem Erfolge diese Noten Schreib- und Lese-Methode bei seinen Schülern anwenden.

Und wie werden die Kleinen erfreut sein, wenn sie, gleich der Kurrent-Schrift, sich die Notenschrift in der Schule oder unter Anleitung des Musiklehrers zu eigen machen.

Man muss nur wissen, mit welchen Schwierigkeiten die kleinen Schüler (übrigens nicht minder die grossen) zu kämpfen haben, wenn sie das ihnen in der Klavierstunde mitgetheilte Theoretische theilweise durch Noten zur besseren Einprägung darstellen wollen.

Bis jetzt entbehrte die Erlernung der Notenschrift jeglicher methodischen Anleitung und doch fühlte jeder Musikpädagoge, dass eigentlich mit Beginn der ersten praktischen Unterweisung in der Musik der Schüler das Notenschreiben gleichzeitig erlernen müsste.

Nunmehr ist diesem Mangel durch eine für den Lehrer kleine Mühe abgeholfen, denn der Schüler kann von Unterrichtsstunde zu Unterrichtsstunde allmälig alles nöthige Theoretische durch Notenzeichen darstellen und schliesslich leserlich, sicher und schnell alle Zeichen ausführen.

Sicher und schnell die Notenzeichen ausführen, das ist der Punkt, über den ich mich, hochgeehrter Herr Professer, Ihnen und der grossen Zahl verehrter Berufsgenossen gegenüber aussprechen möchte.

Um die Fähigkeit dazu zu erlangen, liegt nichts näher als die Ton-Zeichen im strengen Takt auszuführen, gerade wie es schon seit Decennien bekannt ist, dass zur Erreichung einer fliessenden Handschrift man lernen muss, a tempo (nach Maelzels Metronom) zu schreiben.

Bei der Notenschrift, abgesehen von der Ausführung der verschiedenen Zeichen (Pausen etc.), sieht man nun sofort. dass hier mit mehreren Faktoren (Linien und Hülfslinien) gegen die eine Linie, auf der die Handschrift fortfliesst, neben gleichzeitiger Isolirung jeder einzelnen Note, zu rechnen ist. Denn wenn man jedes Wort mit beliebig viel Sylben in einem Zuge, bis auf den Punkt über dem i etc., im Takt ausführen kann, so ist bei jeder Note ein neuer Anfang (Absatz) gewissermassen nöthig, und das Auge hat jedesmal, es müssten denn dieselben Noten hintereinander erscheinen, erst sicher die Stelle zu erfassen, wo sie dargestellt werden soll, oder wo damit begonnen werden soll, was bei den Noten über und unter dem Liniensystem besonders schwierig ist.

Ich will jedoch namentlich das „sogenannte Malen" der Noten durch Anwendung des Taktes verhindern und sollte der Schüler, sobald er dem Schönheitssinn in der Ausführung der Noten gerecht zu werden versteht, anfangen, zuerst ganze Noten in 2 tempi (Metronom 60) oder niedriger halbe Noten in 3 tempi, Viertel-Noten in 2 tempi u. s. w. ausführen. Dabei braucht das Schreiben keine mechanische Arbeit zu sein, denn nachdem das Schreiben derselben Noten

hintereinander geübt, kann mit dem Schreiben der Tonleiter, wenn solche selbstredend sich der Schüler sicher im Gedächtniss vorstellen kann, begonnen werden.

Daran würde sich die Ausführung von Terzen, Akkorden in den verschiedenen Notengattungen reihen und wird es jedem wirklichen Pädagogen nicht schwer fallen, namentlich solchen, die praktisch den Schreibunterricht nach der Taktmethode kennen, ihre Schüler schnell und sicher zum Ziele zu führen.

Dieses, hochgeehrter Professor, ist meine Ansicht über die Ausführung Ihrer originellen und äusserst praktischen Noten-Schreib-Methode.

Ihr ergebener
Bruno Siebner.

Der Vorschlag, die Noten taktmässig schreiben zu lassen, verdient die vollste Berücksichtigung, und bin ich dem Herrn Siebner sehr dankbar dafür, dass er die Anregung dazu gegeben. Die praktische Ausführung gestaltet sich so: Der Lehrer lässt ganze Noten schreiben und zählt laut und langsam 1, 2. Bei 1 führt der Schüler die obere, bei 2 die untere Hälfte der Note aus. Bei der Ausführung der halben Noten sind 3 Tempi nothwendig. Bei 1 macht der Schüler den Hals, bei 2 den oberen, bei 3 den unteren Theil des Kopfes. Bei der Viertelnote wird auf 1 der Hals, auf 2 der Kopf ausgeführt u. s. w.

Das Imtaktschreiben wird sich nicht nur für den Unterricht des einzelnen Schülers, sondern ganz besonders auch für Klassenunterricht nützlich erweisen, es wird bei letzterem ein gleichmässiges Fortschreiten sämmtlicher Schüler ermöglichen, ausserdem aber auch zur Straffheit der in den Schreibstunden gewöhnlich etwas lockern Disziplin beitragen. E. B.

Antworten.

Herrn **Sch.** in J bei G. Sie haben sich mit einem Zeugniss des dortigen Ministeriums an das hiesige Kultusministerium zu wenden. Da nur 20 Schüler gleichzeitig in das Kircheninstitut aufgenommen werden, so wollen Sie sich mit Ihrem Gesuch beeilen, um nicht vielleicht als 21ster zurückgewiesen zu werden.

Herrn **Theodor Zsembery**, königl. ung. Bergkommissär in **Göllnitz.** No. 8 des Kl.-L. ist Ihnen zugesandt worden.

Herrn **L. Spengler** in **Cassel.** Ihr Vorschlag soll der Versammlung mitgetheilt werden.

Herrn **Anton Herzberg** in **Moskau.** Am 17. Jan. d. J. habe ich unter der Adresse der von Ihnen angegebenen Buchhandlung an Sie geschrieben.

Herrn **L. Büchner** in **Cassel.** Ich bin Ihnen für Ihr freundliches Anerbieten sehr dankbar.

Eifrige Leserin des Klavier-Lehrers in Berlin. Diese Art des stakkato Anschlages findet Anwendung in p, mf und f bei Stücken sanfteren Charakters. Im ff bei feurig bewegten Stücken bedient man sich des Anschlages von oben. Bestimmte Regeln lassen sich übrigens darüber nicht aufstellen, der Charakter des Stückes und das Gefühl des Spielenden geben da meist den Ausschlag. — Rigaudon ist eine Tanzmelodie angeblich von provençalischer Abkunft.

Kreuz und **Quadrat** in **Kolberg.** Dem beregten Uebelstande wird durch den Verein der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen abgeholfen. Der Verein sieht von Prüfungen ab, doch geben die Bedingungen, unter denen die Aufnahme in derselben erfolgt, Gewähr für Character und Lehrtüchtigkeit der Mitglieder.

Ihre Auslassungen über den Gegenstand werde ich veröffentlichen.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Dem Verein der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen ist für seine Sitzungen vom Ministerium der grosse Saal der Königl. Hochschule, Königsplatz 1, Nebengebäude, gegenüber dem Ausgang der Dorotheenstr., bewilligt worden. Daselbst findet am **Dienstag, 17. Juni,** Abends 7½ Uhr die nächste Sitzung statt. Dieselbe ist eine **General-Versammlung** und sollen in derselben die nach dem Normalstatut revidirten Statuten der Krankenkasse berathen werden. Die ursprünglich auf den 4. d. Mts. anberaumte Sitzung — siehe Nr. 11 dieses Blattes — konnte leider an diesem Tage nicht stattfinden, da die Erlaubniss zur Benutzung des Saales nicht zeitig genug eingetroffen war.

Mitgliederverzeichniss des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

(Fortsetzung.)

Edmund Khym, Mathieustr. 10.
W. Albert Kozuszeck, Johanniterstrasse 9.
Frl. Ida Klüver, Grossbeerenstr. 12.
Fritz Kirchner, Belle-Alliancestr. 64.
Frl. Elisabeth Kuhnke, Planufer 23.
Frl. Koblinski, Lottumstr. 3.
Franz Kullak, Potsdamerstr. 122b.
Dr. Kalischer, Lützowstr. 82.
Julius Lebegott, Barnimstr. 24.
Prof. Löschhorn, Köpnickerstr. 136.
Frl. H. Laurin, Bülowstr. 99.
- Martha Lewin, Taubenstr. 17.
Director Link, Mohrenstr. 15.
Frl. Hedwig Lemm, Unter den Linden 12.
Lenz, Grenadierstr. 25.
W. Leipholz, Simeonstr. 14.
Frl. Anna Levy, Elisabethstr. 9a.
Otto Lessmann, Charlottenburg, Spreestrasse.
Dir. Hermann Mohr, Louisenstr. 11.

(Fortsetzung folgt.)

An die Mitarbeiter.

Ich bitte die geehrten Mitarbeiter höflichst, in ihren Beiträgen für dieses Blatt die Fremdwörter möglichst zu vermeiden und sich einer einheitlichen Rechtschreibung zu befleissigen. Vor allen Dingen möchte ich das undeutsche c vermieden haben, **sobald es dem Laut des deutschen K entspricht:** (Konzert, Komponist) und **sobald das Wort, in welchem es enthalten ist, auf deutsche Weise gebeugt wird:** (das Konsistorium, die Konsistorien.) Ferner empfehle ich diejenigen **Substantiva klein zu schreiben, welche die Bedeutung anderer Wortarten angenommen haben,** z. B.: angesichts, seitens, anfangs, morgens, zeitlebens, theilnehmen u. s. w.

Emil Breslaur.

Anzeigen.

Neue Klavier-Kompositionen.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart, Leipzig** erschienen:

Förster, Alban, Op. 46. Neues Album für die Jugend. Zwölf Vortragsstücke . . 3 ℳ — ₰
— — Op. 49. Kinderball. Zwölf leichte Tänze . . . . 3 „ — „
— — Op. 50. Sechs lyrische Stücke.
Heft I. Nr. 1 bis 3 . . 1 „ 50 „
Heft II. Nr. 4 bis 6 . . 1 „ 80 „
— — Op. 51. Drei Sonatinen für den Klavierunterricht.
Nr. 1 in C-dur . . . . 1 „ 50 „
Nr. 2 in G-dur . . . . 1 „ 50 „
Nr. 3 in F-dur . . . . 1 „ 50 „
Wilm, Nicolai von, Op. 8. Schneeflocken. Sechs Klavierstücke:
Heft I. Nr. 1 bis 3 . . . . 1 „ 50 „
Heft II. Nr. 4 bis 6 . . . 1 „ 50 „
— — Op. 12. Zwölf kleine Tonstücke:
Heft I. Nr. 1 bis 6 . . . 1 „ 50 „
Heft II. Nr. 7 bis 12 . . . 1 „ 50 „

Eine gut empfohlene **Klavier-Lehrerin** (frühere Schülerin und Lehrerin an der **Neuen Akademie der Tonkunst**), welche seit Jahren den Musik-Unterricht an einem renommirten Pensionat Norddeutschlands giebt (Klavier, Gesang, Theorie), sucht Stellung in einer südlichen Gegend. Auskunft ertheilt die Redaktion dieser Zeitschrift.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

J. C. Eschmann

Wegweiser durch die Klavierliteratur

Zur Erleichterung für Lehrende und Lernende.

Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage.
Preis brochirt 1 Mk., in Leinwand weich geb. 1 Mk. 40 Pf.

Gebr. Hug in Zürich,
Basel, Strassburg, St. Gallen, Luzern.

Allgemeine Deutsche Lehrer-Zeitung:
„Einer unserer besten Musik-Pädagogen, Herr J. Eschmann, hat in diesem Wegweiser die trefflichste Klavier-Literatur zusammengestellt; zugleich auch prägnante Urtheile darin abgegeben über die bedeutendsten Erscheinungen auf diesem Felde deutschen Fleisses. Der Autor hat dabei weder nach links, noch nach rechts geschielt und diesen oder jenen Verleger bevorzugt; nein, sein Weg geht gerade und mannhaft nur auf die gerechte Sache hin. Wir halten diesen Wegweiser für einen sicher zu gutem Ziele führenden. Mögen ihn Viele benutzen, dahin zu gelangen.“

Soeben erschien in **2. Auflage:**

EMIL BRESLAUR:

Romanze für Pianoforte. Preis 1 Mark.
Tonmärchen für die Jugend
a. Vom tapfern Schneiderlein.
b. Schneewittchen.
c. Der kleine Däumling.
für **Pianoforte à 4 ms.** Preis 1,50 Mk.
Gruss an Rügen für 1 Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Mit Titelbild des Putbusser Schlosses. Pr. 75 Pfg.

Berlin. Akademische Musikhandlung.
(G. Gurski)

Adresse gefl. zu beacht.

Rud. Ibach Sohn
Hof-Pianoforte-Fabrikant Sr. Majestät des Kaisers und Königs. [122]

Neuenweg 40. Barmen Neuenweg 40.

Grösstes Lager in **Flügeln** u. **Pianino's.**
Prämiirt: London. Wien. Philadelphia.

Spengler's Handhalter wird in sehr vielen Musik-Instituten etc. mit bestem Erfolg seit Jahren angewandt, und ist gegen Postnachnahme von M. 14 durch den Unterzeichneten zu beziehen. [30]
L. Spengler, Musik-Instituts-Vorstand, **Cassel.**

Musik-Instrumenten u. Saiten-Fabrik.
C. A. Schuster
in Markneukirchen. [32]

Im Verlage von **K. Teufen, Wien, IV.** Hauptstrasse 15, ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen die Broschüre:

Die Misère
des
Wiener Klavierunterrichtes,
ihre Ursachen, Folgen und deren mögliche Abhilfe.
Von **W. Schwarz.**
Preis 50 Pfennig.
2. Auflage.

Ein mit den **besten** Zeugnissen und **günstigsten** Konzert-Recensionen versehener

Klavier-Lehrer

sucht Stellung als Lehrer an einem Musik-Institut, event. Conservatorium, oder auch als Privat-Lehrer.
Derselbe ist vielseitig, für **klassisches** und auch **virtuoses** Klavier-Spiel ausgebildet.
Reflectirende wollen sich gefälligst wenden an die Expedition des „Klavier-Lehrer“. 48

Buchdruckerei des „Klavier-Lehrer“. (ROSENTHAL & CO.)
Berlin N., Johannis-Strasse 20
empfiehlt sich zur Anfertigung aller Arten von Druckarbeiten.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 13. **Berlin, 1. Juli 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber den Gebrauch moderner Musik beim Klavierunterricht.

Von **A. Spanuth.***)

Der ewige Kampf des Alten und Neuen, des Gehenden und Kommenden ist die Entwickelung der Wissenschaft, der Kunst, wie auch der Völker und ihrer Verfassungen. Nicht in der Hervorbringung des Neuen — und in welcher Hinsicht wäre etwas „neu"? — liegt der Fortschritt im edelsten Sinne des Wortes, sondern um mit einem grossen Staatsphilosophen zu reden, „von den Prinzipien der Legitimität aus die berechtigten Impulse der Revolution zu befriedigen": Das ist die Entwickelung, ist der Fortschritt.

Auch in der Kunst haben wir eine Legitimität, die allerdings nicht immer mit Schärfe hervortritt, aber doch in ihren Konsequenzen wirksam ist. Sie bindet den Künstler bei weitem nicht in dem Maasse, wie das Legitimitätsprinzip des Staates den Bürger. Wer sie übertritt, wird aber nur Folgen in der Welt der geträumten Ideale erzielen, die, bis sie zur Wirksamkeit in der wirklichen Welt durchdringen, meistentheils „von den Prinzipien der Legitimität aus" berichtigt sein werden. In der Politik ist jede „Neuerung" eine Amputation, die man an dem Staate vollzieht, und immer ist es im Voraus zweifelhaft, ob die künftigen Erfolge die ungeheueren Schmerzen des Ueberganges aufwiegen werden.

Welche Art nun überhaupt die „Legitimität" der Kunst ist, mag schwer zu sagen sein. Thatsächlich fest stehen nur ihre Grundprinzipien. Eine so feste Form wie die staatliche Legitimität, wird die der Kunst niemals erreichen können, aber an ihrem Ausbau arbeitet ein jedes Jahr. Ist doch auch die eigentliche Kunstphilosophie in der That noch keine zweihundert Jahre alt!

Aber ausser ihrer Jugend steht ihr noch sehr Wesentliches entgegen: Wesentlich im doppelten Sinne; einmal, weil es Bedeutendes ist und alsdann, weil es in der Wesenheit der Kunst beruht. Für die Entscheidung von gut und böse haben wir, abgesehen vom historischen Recht, ein Gewissen, wohingegen wir schön und hässlich in letzter Instanz nur mit dem „Geschmack" auseinander zu halten vermögen. Was ist aber relativischer, was zufälliger, als der menschliche Geschmack? Alle Grundregeln, die eine rein ästhetische Anschauung für den Geschmack aufzustellen vermag, werden sich auf das Verhältniss von Form und Inhalt zu einander beziehen. Wo nun aber bei einem bedeutenden Kunstwerk beides, so Form wie Inhalt, nach Neuem drängt, wo es sich gleichsam von Neuem seine eigene Aesthetik schafft: da werden wahrlich jene Grundproben zur Beurtheilung nicht ausreichen, da wird vielmehr die Transposition des ethischen Prinzips erforderlich sein, um im einzelnen wählen und scheiden zu können. Mit der so beliebten „instruktiven" Beurtheilung eines neuen Werkes werden wir in neunundneunzig Fällen das Falsche treffen können und nur in einem das Richtige.

*) Obgleich ich mich nicht in allen Stücken mit den Ansichten des Herrn Verfassers einverstanden erklären kann, so sehe ich mich dennoch veranlasst, seinen Aufsatz, der mannigfachen Anregung halber, welche er bietet, zu veröffentlichen. E. B.

Wir haben nun sämmtlich für das Neue in sofern eine grosse Voreingenommenheit, als wir in ihm eine Bereicherung, eine Errungenschaft sehen, es wird aber andererseits eine natürliche Scheu an Stelle des Wohlgefallens treten, sobald wir anstatt der Bereicherung eine Beeinträchtigung, eine Beseitigung in demselben erblicken müssen. Es ist das alte Lied von Position und Negation: jene befriedigt und diese reibt uns auf. Der innere Zwist, der uns selten bei einem neuen Kunstwerk erlassen bleibt, hat aber gerade darin seinen Grund, dass uns nichts Neues von vornherein so positiv erscheint, als dass wir nicht etwas darin vermissen sollten, und meist erst nach langem Erwägen und Arbeiten finden wir, wie das Vermisste nicht fehlt, sondern sich nur in anderer Gestalt findet. Haben wir das aber endlich gefunden, so wird nichts unsere Ueberzeugungsfreudigkeit übertreffen.

Gerade so und nicht anders verhält es sich mit unserer modernen Musik, in welcher alles Mögliche zu vermissen nur all' zu viele Fachleute und Laien bereit sind. Selbst Robert Schumann konnte bei Richard Wagner die Melodie vermissen, trotzdem er selbst so viel gethan, um der Melodie neue Lehren zu bereiten. Gedenke man z. B. nur seiner Synkopen. Dass Robert Schumann mit solchem Vorwurf Unrecht hatte, hat schon jetzt die Zeit gelehrt und sie wird es noch weit offenbarer machen. Wenn aber Geister, wie Robert Schumann, auf dem Felde ihrer eigenen Wirksamkeit irren können, was soll man da von Laien und Dilettanten erwarten, die, weil sie weniger wissen, stets schneller aburtheilen. Und doch ist es unendlich wichtig für jede Kunst, was für ein Publikum ihr zu Gebote steht. In der Musik, die man wohl mit Recht die eigentliche Kunst unserer Zeit nennen darf, ist aber die Zahl der Dilettanten bei weitem die grösste, und mithin auch die Sorge für dieselben die schwerste. Es wird daher wohl niemand verkennen, von welcher Wichtigkeit der musikalische Unterricht der Dilettanten ist, und wiederum nicht minder leicht ist einzusehen, dass unter den verschiedenen Arten musikalischer Pädagogik die des Klavierunterrichts den ersten Rang einnimmt. Erlaubt gerade das Klavier doch die grösste Selbstständigkeit, und dadurch wird der Klavierspieler am meisten von der Einseitigkeit entfernt gehalten.

Fragen wir nach Zweck und Ziel des Klavierunterrichts, so werden wir im Wesentlichen dasselbe finden, was jede andere Art eines höheren Unterrichts zu erreichen strebt. Weit über den Realunterricht und unmittelbar neben dem wissenschaftlichen Unterricht des Gymnasiums findet der Klavierunterricht seinen Platz, oder er soll ihn zum wenigsten dort finden. Wir wollen selbstverständlich nicht von denen reden, — leider ist ihre Zahl so unendlich gross — die dem niedrigsten Ohrenkitzel nachgehen; sie sind weit schlimmere Feinde der Kunst, als die notorisch Indifferenten. Wir wollen uns vielmehr zu denen wenden, die wenn auch nicht mit Begeisterung, so doch mit Erkenntniss des wahren Ziels Klavier spielen. Mancher mag uns entgegen halten, dass das verschwindend wenige sind, aber wir halten sie doch für zahlreich genug, um ein Sauerteig zu sein für die Uebrigen. Die Schuld an der Thatsache aber, dass die Seite der Wagschale so schwer heruntersinkt, auf der die schlechten Elemente sind, wollen wir von vornherein mehr den Klavierlehrern zuschreiben, als deren Schülern. Denn selten dürfte es gänzlich erfolglos bleiben, wenn der Lehrer mit aller Energie dem Schüler die richtigen Wege weist.*)

Welche nun die richtigen Wege sind, das brauchen wir wohl nicht zu erörtern, nur der einen Frage nach der Verwendung der modernen Erzeugnisse beim Unterricht möchten wir etwas näher treten. Wir haben vorhin darzulegen versucht, wie schwer die richtige Beurtheilung neuer Kunstprodukte ist, und zwar trifft dieses gerade den geübten Kenner, den praktischen Musiker. Wir können daraus nun vielfach den Schluss ziehen, dass es für Dilettanten im grossen und ganzen nahezu unmöglich ist, aus eigener Ueberzeugung das Richtige zu treffen. Trotzdem aber ist es dadurch weniger nöthig, den Dilettanten mit einer guten Beurtheilungskraft auszurüsten, wenn man es überhaupt für erspriesslich hält, ihn zu einem lebendigen Gliede der Kunstgemeinde heranzubilden. Bedenken wir doch, welche Fluth von neuen Werken im Konzert und in seiner privaten musikalischen Thätigkeit auf ihn eindringt. Wie soll er sich zurechtfinden in den immer neuen Wirren der Harmonie, wie soll er in den neuen Formen das Einheitliche von dem Zerfahrenen, das Alte von dem Neuen zu scheiden vermögen? Sehen wir uns den Bildungsgang eines klavierspielenden Dilettanten genauer an, so werden wir zugestehen müssen, dass der Schwerpunkt des Unterrichts allemal in der Technik liegt. So löblich das an und für sich auch sein mag, so wird damit doch das Wichtigste umgangen: das innere, tiefe Verständniss, das mit Talent und gutem Unterricht wohl erreicht wird, so weit es die Werke betrifft, die eben den Unterricht ausmachten, das aber ausbleiben muss, sobald der Dilettant selbstständig einer neuen Erscheinung gegenübertritt. Und doch ist dieses Verständniss — darauf müssen wir stets zurückkommen — das Nothwendigste. Ob es das Angenehmere für den Dilettanten ist, wollen wir dahin gestellt sein lassen, denn

*) Leider nur allzu wahr. E. R.

das richtet sich nach seiner geistigen Reife, dass es aber das Nutzbringendere für die Kunst ist, wird wohl niemand bestreiten wollen. Es kommt durchaus nicht darauf an, dass eine möglichst grosse Anzahl von Dilettanten existirt, die einen bedeutenden Grad der Leistungsfähigkeit hinsichtlich eigener Exekution besitzen, sondern vielmehr, dass sie an Verständniss dem Künstler nachzukommen versuchen. Die Leistungen eines Dilettanten sind an für sich ohne alle Wirkung auf die Entwickelung der Kunst, ein jeder aber nützt ihr, sobald er die Zahl derer vermehrt, die sie verstehen. Man versteht die Kunst wiederum nur, wenn man ihre Entwickelung versteht, und diese beruht, wie wir oben sagten, in dem Kampf des Neuen mit dem Alten. Diesen Kampf zu kämpfen ist des Künstlers Aufgabe, und die des Lehrers ist, sich möglichst viele Reserven aus seinen Schülern zu bilden.

(Schluss folgt.)

Das musikalische Ohr.

Von **Flodoard Geyer.**

Das Ohr ist das äussere Mittel, durch welches die Tonkunst in Sinn und Gemüth dringt. Es wird also zuvörderst, um gut zu hören, auf eine glückliche Gestaltung des äusseren Ohres, der Ohrmuschel und einen günstigen Verlauf der Gehörgänge ankommen. Das Guthören ist zunächst das sinnliche Empfangen, das Aufnehmen des Tönenden. Mozart hatte ein eigenthümliches, von dem gewöhnlichen Bau des Ohres Anderer abweichendes Ohr, das mehr, als es für schön gilt, von dem Kopfe abstand und eine grössere Oeffnung hatte, als diese sonst zu sein pflegt. Es ist in seiner Lebensbeschreibung Nissen's abgebildet. Ein solches Ohr soll auf ein glückliches Gehör deuten und wir müssen es nach solcher Erfahrung schon glauben. Es giebt aber auch ein inneres Ohr und dieses erst ist das musikalische, welches, wie uns das traurige Schicksal des taubgewordenen Beethoven beweist, nicht immer das gut organisirte physische Ohr zur Vorbedingung hat. Um dieses innere, musikalische Ohr zu erhalten, dazu ist die frühzeitige Ausbildung, die strenge Erziehung desselben erforderlich. Denn auch das Hören muss, wie jede andere Bildung angeeignet und gepflegt werden, und wir dürfen für gewiss annehmen, dass das Ohr Beethoven's, ehe es taub geworden war, diese subtile Ausbildung erhalten hatte. So gut das Auge des Malers, gegen Anderer Augen gehalten, ein anderes ist und wurde durch das fortgesetzte mühsame Messen und Erwägen von Grössen, Entfernungen und Verkältnissen von Merkmalen und Farben, so ist das Ohr des Musikers, oder dessen, der Musik treibt, in fortwährender Thätigkeit zu erhalten, um Verhältnisse abzuwägen, Tonhöhen zu bestimmen, Modulationen zu prüfen, so dass er, sobald nur Klänge lautbar werden, auch darüber zu bestimmen sich anschickt. Es ist dies eine lebendige Uebung, die Jedem anzurathen. Man hat dadurch um so mehr Genuss von der Musik zu erwarten, je tiefer man eingedrungen ist. Dass man sehr dilettantisch hören kann, sehen wir täglich. Für Manche ist nur der Rhythmus da: sie geben dies äusserlich kund. Für Andre hat der Klingklang des Orchesters, besonders die roheren Reize der Klangwelt, z. B. Triangel, Glöckchen, Tamtam, Cymbeln den meisten Sinn. Für Andre, und dies ist die Mehrzahl, ist die obenschwimmende Melodie, wenn sie, wie man ja auch sagt, so recht in das Ohr fällt, der Schaum der Musik, den sie begierig hinwegschlürfen. In Bezug auf alle diese spricht man von Ohrenkitzel, als einem Sinnengenusse, welchem die Kunst verfallen kann. Mozart nennt sie oft scherzweise: die Leute mit langen Ohren, denen er namentlich in der Zauberflöte Manches nachgegeben hat. Ich frage: ist es ein gebildetes Auge, das ein Gemälde nur nach der Fülle allerhand bunter Farben oder nach dem Firniss, womit es überzogen ist, schätzt? Nein. Sondern wie es sich bemüht, das Kunstwerk nach dem ganzen Eindruck aufzufassen und zu verstehen, so soll das gebildete Ohr gleichfalls das Totale auffassen. Aber was gehört hierzu?!

Ach wie viele maassen sich an, es zu können, indem sie bald genug ein Urtheil darüber fällen, ohne einmal die Taktart, die Tonart, geschweige Modulation und Form herausgehört zu haben und angeben zu können. Man kann von ihnen sagen: sie hören nur mit halbem Ohr und reden doch mit vollem Munde! Wie wollen sie doch mitsprechen, wenn Musiker schweigen. Denn je weiter diese sind, desto bedächtiger sind sie. Sie wissen, wie schwer das Hören und wie leicht es ist, sich zu verhören. Kein Sinn ist so bald getäuscht, als das Ohr, da es in jedem Augenblicke von der Tragfähigkeit der Schallwellen abhängt, ob sie es noch erreichen. Das geringste Geräusch drängt sich zwischen diese und stört ihr Ziel. Abgesehen nun von solchen ungünstigen Zufälligkeiten bleibt es dennoch sehr schwer, musikalisch zu hören. Ich halte es für die grösseste Gabe und Kenntniss.

Von jedem Musiklehrer möchte ich, dass

er, vorausgesetzt, dass er das Stück kenne, ohne in das Notenblatt zu sehen, die Fehler des Schülers verbessere. Von dem Chordirektor verlange ich, dass er die Fehler der Stimmen höre und sofort angebe, wie sie singen sollten. Von dem Kapellmeister erwarte ich, dass er augenblicklich das Instrument zu nennen im Stande sei, worin ein Versehen vorfällt; zugleich soll er die Verbesserung und zwar nach der Stimmung eines jeden Instrumentes laut aussprechen. Der Komponist wird die Tonart und Modulation eines Stückes, auch wohl die Stimmung der Clarinetten, Hörner und Trompeten angeben, auch die Stimmen und die Formen heraushören können u. s. f. Alles dieses verlange ich billiger Weise auch von dem Kunstrichter, nicht allein seinetwegen, sondern auch des öffentlichen Urtheiles halber, das er auszusprechen hat! Wie wenn er sich hierin blossstellt? Bei allen Künstlern ist dies höchst empfindlich — am meisten aber bei ihm, der sich gewissermaassen über dieselben stellt! Wer Ohren hat, zu hören, der höre!!

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Unterrichtsminister hat neuerdings Anlass genommen, sich gegen die Provinzial-Schulkollegien über den Werth zu äussern, der, neben anderen Mitteln der Förderung des wissenschaftlichen und pädagogischen Interesses der Lehrer auch Vereinigungen der letzteren zu wissenschaftlichen Zwecken und Vorträgen derselben über wissenschaftliche Gegenstände beizulegen sei. Wo diese Thätigkeit nachgelassen habe, soll Anregung zur Kräftigung derselben gegeben werden.

(Von grosser Wichtigkeit dürften auch den Musiklehrern Vorträge über musikwissenschaftliche Gegenstände sein und wird hoffentlich der Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen auch nach dieser Richtung hin seine Thätigkeit segensreich entfalten.)

— Zur Festoper am 11. Juni war Olympia von Spontini gewählt worden. Nur Theile daraus konnten zur Aufführung gelangen, da die Balleteinlagen Taglioni's von ungebührlicher Länge waren.

— Moritz Moszkowski's „Bolero" aus den spanischen Tänzen, von Ph. Scharwenka mit grossem Geschick instrumentirt, ist soeben im Verlag von Simon hier erschienen. Bilse führte das Stück zu wiederholten Malen in seinen Konzerten auf.

— Von dem im vorigen Jahre erschienenen Requiem für Chor, Solostimmen und Orchester von Saint-Saëns ist soeben eine Partiturausgabe veröffentlicht, welche durch ihre Korrektheit und gediegene Eleganz den Verlegern des Werkes, der Pariser Firma Durand, Schoenewerk u. Co., hohe Ehre macht. Wie wir hören, wird das Requiem des jüngsten französischen Meisters, welches sich wie dessen letzte Orchester-Suite durch besondere Fasslichkeit des Tonsatzes und maassvolle Verwendung der musikalischen Ausdrucksmittel auszeichnet, von dem vortrefflichen, unter A. Hollaenders Leitung stehenden Chorverein zur Aufführung vorbereitet und dürfte demnach das Musikpublikum unserer Stadt mit Wiederbeginn der Saison die Bekanntschaft des bedeutsamen Werkes zu machen Gelegenheit haben.

Aachen. Das 56. niederrheinische Musikfest fand zu Pfingsten in Aachen statt. In hoher Vollendung gelangten u. a. Max Bruch's Glocke, Beethoven's missa solemnis, Brahm's Rhapsodie aus Goethes Harzreise zur Aufführung. Als Solisten wirkten Frau Professor Joachim, Frau Rosa Sucher, die Herrn Sarasate, Witt und Staudigl mit. Herrn Brennung's umsichtiger Leitung verdankt das Fest den schönen Erfolg.

Braunschweig. Auf der allg. Deutschen Lehrerversammlung in Braunschweig sprach Schulvorsteher Spangenberg (Hamburg) des längeren über „die Aufgabe der Volksschule zur Hebung eines nationalen Gesanges in Schule, Haus und Leben." Der Redner stellte folgende Thesen auf: 1) Die Schule erzieht und unterrichtet für das Leben, und dieser Grundsatz muss auch beim Gesang-Unterricht berücksichtigt bleiben. 2) Künstlerische Leistungen können von der Schule nicht gefordert werden, aber man soll das Streben danach lebendig machen. 3) Die Volksschule hat in erster Reihe das deutsche Volkslied zu pflegen. 4) Es werde kein Gesangstück eingeübt, welches nicht von unzweifelhaft poetischem und musikalischem Werthe ist. 5) Auch beim einfachen Volksliede ist Aufgabe des Unterrichts: das, was Dichtung und Komposition beabsichtigen, zum Ausdruck zu bringen. 6) Die Tecknik soll nicht Zweck sein, sondern Mittel. Die Musik soll nicht blos Vergnügen an Tonspiel und Wohlklang sein, sie soll veredelnden Einfluss auf's Herz geltend machen. 7) Die pädagogische Behandlung des Gesangunterrichts setzt einen pädagogisch und künstlerisch gebildeten Lehrer voraus. Die Bildung des deutschen Volkes durch Musik und für Musik hat nationale Bedeutung. Es empfiehlt sich deshalb: a) Errichtung von Volks-Musikschulen; b) Herausgabe eines Wegweisers durch die musikalische Literatur mit besonderer Berücksichtigung der Volks- und Hausmusik." — Nach kurzer Debatte gelangten diese Thesen einstimmig zur Annahme.

Budweis. Zu Ehren des verstorbenen Adalbert Lanna, eines Wohlthäters der Stadt, Begründer mehrerer gemeinnütziger Anstalten und auch einer Musikschule, veranstaltete der Dirigent der letztern, Herr Nowotny, welcher derselben seit 25 Jahren vorsteht, ein Konzert in welchem u. a. Mendelssohn's Christus-Fragment, Don Juan Fantasie von Thalberg, Polonaise op. 22 von Chopin, Rigoletto-Fantasie von Liszt, gespielt von Frl. Beatrix Hahn, einer ehemaligen Schülerin Nowotny's zur Aufführung gelangten. Dem verdienten Dirigenten wurde ein kostbarer silberner Lorbeerkranz als Anerkennung seiner Leistungen überreicht.

Krefeld. Am 1. Juni wurde der neue Konzertsaal der Stadthalle durch die hiesige Konzertgesellschaft eingeweiht. Emil Rittershaus hatte zu dieser Feier ein schwungvolles Weihegedicht gespendet, (wir theilen es an andrer Stelle mit), und trug es selbst vor. Dann folgte unter Musikdirektors Grüter's Leitung die Aufführung von Mendelssohns Oratorium „Elias" dessen Sopranparthie Frl. Emma Faller aus Berlin unter allseitiger Anerkennung sowohl des Publikums wie der Kritik ausführte. Herr Carl Hill aus Schwerin sang den Elias. Die Tenorparthie hatte Herr Weber aus Basel, die Altparthie Frl. Anna Schauenburg aus Krefeld übernommen.

Paris. An Stelle Halanzier's ist ein tüchtiger Musiker, Vaucorbeil, zum Direktor der grossen Oper ernannt worden.

Wiesbaden. Die Musikaufführungen des allgemeinen deutschen Musik-Vereins am 5., 6., 7. und 8. Juni hatten eine grosse Anzahl hervorragender Künstler aus allen Theilen Europas herbeigezogen. Das Konzert unter Hans v. Bülow's Leitung muss als der Höhepunkt des Festes bezeichnet werden. In demselben gelangten H. v. Bronsart's Frühlingsfantasie, B-moll Klavierkonzert von Tschaikowsky, Funerale, Triumphmarsch und Schlachtmusik von Hans v. Bülow und Faustsinfonie von Liszt zur Aufführung. Ausserdem spielte in demselben Herr M. Schwarz aus Hanover fünf Konzertetüden von Liszt mit wahrhaft blendender Technik. Von den vielen Stücken der folgenden Konzerte sind hervorzuheben: I. Theil aus Moritz Moszkowski's Sinfonie: „Jeanne d'Arc", — das Werk hätte wohl verdient, ganz aufgeführt zu werden — eine Sonate A-moll für Violine und Klavier von W. Langhans, Violinkonzert von R. Becker, Ehlerts Requiem für ein Kind, Streichquartett Op. 51 von Brahms, Lieder von Gernsheim und Bungert, Weihnachtslieder von Peter Cornelius, Orgelsonate von Reubke, G-moll Streichquartett von Grieg, deutsches Liederspiel von Herzogenberg, Variationen für Orchester von Tschaikowsky, die Nixe, Ballade für Orchester von Mihalowich und Ouvertüre zu König Wittichis von Kniese. Das Konzert am 8. dirigirten die Herren d'Este und Lüstner. Hervorragendes als Solisten leisteten Frl. A. Lankow, Frl. Breidenstein, Vera Timanoff, die Herren Heckmann, Grützmacher, Feigerl, von Senfft-Pilsach und Fitzenhagen.

Bücher und Musikalien.

Friedrich Kiel: op. 59. Drei Humoresken. (Berlin, Karl Paez.
— — Zwei Nocturnos (ohne Opuszahl). (Ebend.)
— — Bolero (ohne Opuszahl). (Ebend.)
— — Fantasie, op. 68. (Berlin, Luckhardt.)
— — Drei Klavierstücke, op. 71. (Berlin, Bote und Bock.)

Nicht selten machen wir die Erfahrung, dass grosse Komponisten, gleichsam um sich zu erholen, nach bedeutenden und umfangreichen Werken sich mit kleineren Kompositionen, und zwar fast immer mit solchen für Klavier beschäftigen. Selbstverständlich tragen diese Werke in einzelnen Zügen das Gepräge eines bedeutenden Urhebers; aber dem Ganzen sieht man die Ermüdung ihres Schöpfers, wenn ich nicht mehr sagen soll, an. Gedeckt durch die Flagge des berühmten Namens segelt das Mittelgut trotzdem ins offene Meer und findet in den meisten Klavier-Häfen eine gute Aufnahme. Diese Wahrnehmung ist bei Fr. Kiel nicht zu machen. Ueberall sieht man bei ihm den Ernst, mit dem er sich seiner Kunst gegenüberstellt, überall die mustergiltige Schreibweise, noble Empfindung und geschmackvolle Fassung. Seine 3 Humoresken sind fröhliche, fein empfundene Klavierstücke, bei denen es niemals zur ausgelassenen Lustigkeit kommt, die aber ein heiteres klares Gemüth wiederspiegeln. Nr. 1, im Volkston gehalten, einfach und heiter beschaulich; nur der Mittelsatz in Es-dur geht aus dieser ruhigen Stimmung in eine bewegtere Fröhlichkeit über. Bei Nr. 2 zeigt schon der hüpfende Rhythmus grössere Lustigkeit, das Stück hat etwas schelmischen Charakter. Der Mittelsatz schiebt sein chromatisches Thema in ruhiger Bewegung höher und höher, erst mit g, dann mit a und dann mit h beginnend. Das 3. Stück in C-moll lässt mit grösserer Wichtigkeit das Thema zuerst allein im Bass auftreten und antwortet darauf in der Oberstimme mit d-moll. Im 2. Theile folgt das Thema in der Umkehrung; der Mittelsatz in C-dur bringt eine einfache Melodie, deren Begleitung den Rhythmus des Themas beibehält.

Von den beiden Nocturnos zeichnet sich das erste in B-dur, quasi Fantasia, durch reiche Harmonik und schöne Cantilene aus, das 2., Alla con agilita in Es-dur hat leichte flatternde Begleitungsfigur zu einer wie im $^2/_4$-Text gehaltenen Synkopen-Melodie, einen kurzen Mittelsatz $^6/_4$-Takt in As-dur, der durch einen kleinen Theil in der Bewegung des ersten Satzes unterbrochen wird.

Der Bolero, A-moll, Trio in F-dur, ist ein frisch bewegtes, mit lebhaften Accenten und passendem Kolorit ausgestattetes, polonaisenartiges Tanzstück.

Die Fantasie op. 68 ist grösser angelegt, als die eben besprochenen Werke. Sie beginnt mit einem Thema, das, scharf rhythmisirt, einen gewissen feierlichen Glanz ausstrahlt. Diesem gesellt sich ein zweites in der Dominante, das aus auf- und abgehenden Sextakkordfolgen besteht und das hauptsächlich zur Verarbeitung benutzt ist. Das Stück ist dankbar und interessant.

Von den Drei Klavierstücken op. 71 ist das erste ein einstimmiges Thema von 8 Takten mit 7 Variationen, welche verschiedene kontrapunktische Behandlungen der gegebenen Melodie enthalten, die, wie das bei Kiel ja selbstverständlich ist, vorzüglich geschickt und melodisch fliessend sind. Nr. 2, Presto appassionata, von treibendem Charakter, das wie galoppirend am Ohre des Hörers vorübersaust und bei

dem der Mittelsatz in F-dur durch seine Melodie, welche durch die rhythmische Figur des ersten Theils begleitet wird, die aufgeregte Stimmung einigermassen sänftigt. Nr. 3 eine sonnenhelle Melodie mit murmelnder Sechszehntelbegleitung. Die sämmtlichen Kompositionen fordern einen guten, musikalischen Spieler, der nicht über virtuose Technik zu gebieten braucht, dem aber ein schöner, gesangreicher Ton eigen ist, sie sind interessant und lohnend.

August Bungert: Albumblätter, op. 9, Nr. 7, 8 und 9. (Berlin, Luckhardt.)

Sehr gute Klaviermusik, klar gedacht und gut empfunden. Die Arbeit ist in allen 3 Nummern tüchtig und zeigt, dass der Komponist das Technische seiner Kunst gut zu handhaben gelernt hat, sie tritt aber nie als Selbstzweck auf und auch da, wo sie (wie in Nr. 8) besonders in den Vordergrund gerückt ist, (Canon in der Unterdezime) ist sie nicht im Stande, die Aufmerksamkeit des Hörers für sich allein in Anspruch zu nehmen. Es wird jedem guten Klavierspieler Freude machen, Kenntniss von diesen Sachen zu nehmen.

S. de Lange: Op. 27. Drei Klavierstücke. (Erzählung, Intermezzo, Polonaise. (Bonn, Gustav Cohen.)

Dieses Werk möchte ich um seiner Nr. 3, Polonaise, halber allen sich für Novitäten interessirenden Klavierspielern empfehlen, diese enthält so viel des Guten, dass man darüber wohl das flüchtige Hinschielen nach dem Mittelsatze der Chopin'schen C-moll-Polonaise vergessen kann. Sämmtliche 3 Stücke enthalten manche melodische wie harmonische Eigenheiten, die allerdings auf mich hin und her den Eindruck machen, als wären sie mehr gesucht und gemacht als Darstellung wahrer Empfindung. Davon nehme ich indessen das Thema des ersten Stückes aus, das mir in seiner besonderen Gestaltung gut gefällt. Auch die kurze Episode in F-moll in der „Erzählung“ ist mir interessant, doch kann ich mich mit dem Mittelsatze in As-dur nicht sonderlich befreunden. In Nr. 2 schätze ich besonders den Theil in G-dur und mache ich die Spieler auf die pikante Akkordverbindung Seite 9 im vorletzten Takte aufmerksam.

Otto Klauwell: Op. 17. Drei Fantasiestücke. (Köln, Alt & Uhrig.)

Der Komponist dieser Stücke wandelt auf Schumann'schen Bahnen — tadeln wir ihn deshalb keineswegs! Es lassen sich in seinen Stücken im Satz, den harmonischen Folgen und der Melodiebildung deutlich die Einflüsse des grossen Meisters nachweisen, aber trotzdem bleibt ein gut Theil Eigenes in denselben übrig, um ihnen eine selbstständige Bedeutung beimessen zu können. Am meisten gefällt mir das markige Nr. 2 in Fis-moll mit dem schön melodischen, ruhigen Zwischensatze in Fis-dur, dieses Stück zeigt sich auch nach aussen hin gut gegliedert, während namentlich bei Nr. 3 im ersten Theile die Umrisse etwas deutlicher sein könnten, obschon der dann folgende Satz sich fester gefasst zeigt. Nächst Nr. 2 sagt mir Nr. 1 in Des-dur zu. Sehr zierlich und schön beginnt dort der Mittelsatz in Ges-dur. Nr. 3 will meinem persönlichen Empfinden nicht so besonders gefallen, obschon nach dem ersten Theile, wo etwas Weltschmerz auf der Oberfläche sich zeigt, das Stück an Klarheit zunimmt. Die Kompositionen fordern gute Spieler und musikalisches Verständniss.

L. Heidingsfeld: Op. 16, 2 Mazurkas in H- und E-moll.

— — Op. 17, Scherzo in E-moll.

— — Op. 18, Ballade in D-moll. (Berlin, Th. Barth.)

In den genannten Kompositionen zeigt sich eine besondere Künstlerphysiognomie, die hier und da Züge zeigt, welche an das traurige Lächeln Chopin's erinnern. Besonders tritt das in den beiden Stücken des op. 16 zu Tage, von denen mir trotzdem das 2. in E-moll bedeutend mehr zusagt, als das erste, wenn auch der Beginn des Theiles in E-dur durchaus nicht eigen ist. In Nr. 1 stört mich gleich am Schlusse des ersten Theils (von Takt 6 zu 7) eine Wendung, die einen unangenehmen Beigeschmack von Oktavklängen hat, wie im ersten Takte des zweiten Theils im Trio in H-dur der wenig gute Quintenklang, und doch glaube ich nicht, mir den Vorwurf machen zu müssen, ein passionirter Oktaven- und Quintenjäger zu sein.

Von op. 17 gefällt mir der Mittelsatz am besten, weder dem eigen rhythmisirten, gleitenden Thema, noch den etwas gesuchten Wendungen des 2. Theils kann ich besonderen Geschmack abgewinnen.

Die Ballade op. 18 halte ich für das glänzendste der 4 Stücke, dort ist die reichste Fantasie entfaltet und dort ein Stoff, etwas düsterer, wildromantischer Art behandelt, der dem Naturell des Komponisten am meisten zusagt. Von sehr hübscher Wirkung ist der Theil in D-dur, der sich gegen den ersten Satz und dessen aufgeregte Stimmung sehr schön abhebt. Im Ganzen tragen die Kompositionen das Zeichen an sich, dass der Komponist noch Besseres zu leisten im Stande ist, und er muss schon viel Besseres geleistet haben, sonst würde seine so allgemeine Anerkennung seitens der Berliner Kritik bei früheren Anlässen nicht möglich gewesen sein.

Isidor Seiss: F. P. freibearbeitete Deutsche Tänze von Beethoven. (Berlin, Schlesinger.)

Es ist nicht unmöglich, dass der Bearbeiter von strengen klassischen Werken Vorwürfe seines Beginnens halber entgegenzunehmen haben wird, ich halte nicht dafür, dass er dies Loos verdient. Die Bearbeitung ist gut gelungen, die Behandlung des Klaviers dem heutigen Geschmacke entsprechend und die Wirkung, die diese Tänze dadurch erlangen, eine höchst angenehme. Die Ausführung fordert einen feinen Klavierspieler.

Georges Leitert: Op. 44, Romance pour Piano (Leipzig, Forberg.)

Ein kleines, empfindungsvolles Klavierstück von hübscher Melodiebildung, guter Harmonisirung und geschmackvollem Klaviersatz, anspruchslosem und bescheidenem Charakter. Obgleich etwas weichlich, wird es doch nicht ungern gespielt werden.

Ferdinand Hummel: Op. 13, Fünf Skizzen f. P. (Berlin, Karl Paez.)

Wie schon der Titel sagt, kleine Stücke von verschiedenartigem Charakter, in denen sich eine durchaus nicht ungeschickte Hand und ganz guter Ge-

schmack, wenn auch keine besondere Eigenart zeigt, nur lässt sich der Komponist mitunter zu einem Aufwand von Mitteln bewegen, bei dem schliesslich der Inhalt die Kosten nicht deckt. Eine merkwürdige Vorliebe für einige Zeichen, z, B. fz. und ∧ findet sich bei Hummel vor, auch das Doppel-b findet in Nr. 1 eine lebhafte Verwendung. Nr. 2 ist ein zierliches und nettes Stück im Chopin'schen Sinne, Nr. 3 erinnert in seiner etüdenartigen Bewegtheit an eine Henselt'sche Etüde, Nr. 4 macht eine Wendung zu Schumann hin, kopirt aber nur das Aeussere von ihm und Nr. 5, vielleicht das beste Stück der Sammlung, huldigt der modernen Richtung, die es liebt, fremde Nationalcharaktere nachzuahmen. Am unglücklichsten ist dabei das Ungarisch weggekommen, das auch Hummel skizzirt. In den meisten Fällen verträgt ein solch „Ungarisch" genanntes Stück eben so gut jeden anderen Titel, es enthält in der Regel nichts Besonderes, als folgenden Rhythmus: $^2/_4 = ^1/_8, ^2/_{16}, ^1/_8$ u. $^1/_8$ einige Triolen, etliche barocke Harmonienfolgen und einige übermässige Intervalle. Unser Komponist be gnügt sich mit den beiden ersten Requisiten. Wer durchaus Ungarisch schreiben will, den mache ich auf eine in Pest bei Pirnitzer erschienene „Sammlung der im ungarischen Volkstheater gesungenen nationalen Lieder für P. mit untergelegtem Texte von Rabonban," 12 Hefte, aufmerksam, da wird man sehen, dass unter „Ungarisch" etwas anderes zu verstehen ist, als das, was wir in modernen Kompositionen unter diesem Titel kennen lernen.

P. Tschaïkowsky: Barcarolle (ohne Opuszahl). (Leipzig, Forberg.)

Ein interessantes und schön gearbeitetes Klavierstück in G-moll, das besonders mit seinem in G-dur stehenden Mittelsatz durch schönen Klang reizend wird. Es fordert nicht grosse Technik, aber feine Auffassung und auf die Intentionen des höchstbegabten, fantasiereichen Komponisten eingehenden Sinn.

Anton Dvorak: Op. 35, Dumka (Elegie) f. P. (Berlin, Bote & Bock.)

Der für uns Deutsche so ausserordentlich plötzlich durch einen einzigen Zeitungsartikel des geistreichen L. Ehlert nicht blos bekannt, sondern auch beinah berühmt gewordene böhmische Komponist bietet uns in dieser Dumka ein Klavierstück von besonderer Färbung und, durch gute Anwendung der Imitationen nicht uninteressantem Satze. Ich glaube nicht, dass das Stück genügt, eine annähernde Vorstellung von der Bedeutung des Komponisten zu geben und doch halte ich mich für verpflichtet, es Allen, die sich für neue Erscheinungen interessiren, zur Kenntnissnahme zu empfehlen. Auf dem Gebiete der Musik darf man das ja noch thun, ohne den Vorwurf der Begünstigung des „Freihandels" auf sich zu laden, wenn gleich hin und her ein wenig „Schutzzoll" nicht zu verachten wäre. A. Naubert.

Winke und Rathschläge.

Ein viel beschäftigter Lehrer kann mit der Zeit eine Anzahl Stücke zu den „abgedroschenen" zählen und ihrer satt werden. Dann wäre es aber falsch, danach die Stücke abzuschätzen; diese bleiben doch immer dieselben. Auch muss man den eigenen Widerwillen nicht auf den Schüler beziehen: denn ihm ist doch neu, was dem Lehrer längst alt ist. Vorstehendes zu erinnern, sollte man als überflüssig erachten · aber gleichwohl passirte es oft, dass ein Lehrer z. B; meinte: Die kleine Beethoven'sche G-dur-Sonate, den Chopin'schen A-moll- und F-dur-Walzer, die Mendelssohn'schen Lieder etc. gebe ich nicht mehr zu üben, das Alles ist „abgespielt". Aber die Schüler haben es dann nie kennen und nicht spielen gelernt! Uebrigens sind solche Stücke nur für eine Spanne Zeit abgespielt, — man vergisst sie üben zu lassen, und siehe da, nach einiger Zeit sind sie wieder neu — sogar dem Lehrer. Louis Köhler.

Unbedingt zu vermeiden ist beim Spielen jene lächerliche und geschmacklose Manier, die Melodie-Noten erst übertrieben lange nach denen der Begleitung anzuschlagen und so vom Anfange bis zum Ende des Stückes den Eindruck fortwährender Synkopen hervorzubringen. Bei einer Melodie, die sich in langsamem Zeitmasse und in Noten von langer Dauer bewegt, ist es allerdings von guter Wirkung, wenn man, namentlich zu Anfange jeden Taktes oder beim Beginn jeden Abschnittes der Melodie, den Gesang erst nach dem Basse eintreten lässt, jedoch nur mit einer fast unmerklichen Verzögerung. Thalberg.

„In vielen Städten (— es wird von Residenzen abgesehen —) zählt über die Hälfte der ansässigen Musiklehrer zu den sog. „Afterlehrern." Diese haben zwar von sich die beste Meinung, entblöden sich aber nicht, die Kunst zu erniedrigen und sie zum Theil selbst gegen ein Honorar von 30—40 Pf. per Stunde zu Markt zu tragen. Dass eine so billige Waare grundschlecht sein muss, daran sollte doch Niemand zweifeln, und doch giebt es noch Eltern, welche die schlechte Waare vorziehen. Es ist nicht nöthig, um nachzuweisen, dass sie geprellt sind, eine spezifische Rechnung hier durchzuführen. Es genügt die Probe. Ein solcher „Afterlehrer" kann selbst aus einem talentirten Schüler in 100 Jahren keinen Musiker erziehen, (— in dieser Zeit hätte der Lehrer vom Schüler an Honorar etwa 7000 M. verdient; —) während von einem guten Lehrer, welcher für die Stunde 2 M. erhält, ein gleicher Schüler in 6 Jahren, sagen wir in 12 Jahren höchstens, zu einem sehr guten Musiker gebildet werden kann. In dieser längsten Zeit hätte der Lehrer an Honorar etwa 3400 M. verdient. In diesem Fall ist in circa dem 8ten Theil der Zeit um den halben Preis ein Musiker geworden, während im ersten Falle trotz der langen Zeit und mehr Kosten nichts geworden ist."

„Selbstverständlich ist bei dieser Berechnung die

technische Fertigkeit allein kein massgebender Faktor, weil sie allein den Musiker nicht ausmacht.“

„Darum ist es ein grosser Fehler, sich in der Wahl der Musiklehrer durch die Höhe des Honorars bestimmen zu lassen.“ Damit ist noch nicht gesagt, dass die Güte des Lehrers mit der Höhe des Honorars fortschreitet, sondern nur das will gesagt sein, dass bei der Wahl das Ansehen, welches sich der Lehrer durch seine erzielten Erfolge selbst geschaffen hat, massgebend sein soll.

Anregung und Unterhaltung.

Zur Weihe des neuen Konzertsaales in Krefeld.

Von Emil Rittershaus.

Es naht sich uns in vielerlei Gestalten
Frau Musika, die herrlichste der Feen,
Und übet aus ihr wundersames Walten. —

Kaum haben wir des Tages Licht gesehen,
Da setzt sie sich an uns're Wiege leise
Und linde Klänge von den Lippen wehen.

Weinend beginnen wir die Erdenreise,
Sie aber lässt den kleinen Säugling träumen
Und haucht ihm Frieden zu mit süsser Weise.

Die Jahre kommen, flieh'n; wie Wellenschäumen
Vergehen Lust und Leid. Das letzte Bette,
Man gräbt es bei des Friedhofs Tannenbäumen.

Wer zeigt den Herzen an der Trauerstätte
Den Stern der Hoffnung, wer erhebt die Seelen
Und löset von der Brust des Trübsinns Kette?

Ein frommes Lied entströmt den Sängerkehlen.
Frau Musika, sie kam. Mit ihren Gaben
Darf sie im Leben und im Tod nicht fehlen!

Wenn wir erwachen, wenn sie uns begraben,
Am Traualtar, beim duft'gen, gold'nen Weine,
Im heissen Kampf — es muss das Herz sie haben!

Doch, dass in königlicher Pracht erscheine
Die Gottgebor'ne, braucht's der Tempelhallen,
Des würd'gen Raumes, der Alt und Jung vereine.

Mit ihrem Hofstaat, Rittern und Vasallen
Hält dann sie Einzug, lässt das Reichste, Beste
Aus ihrem Füllhorn auf uns niederwallen.

Sie giebt die rechte Weihe jedem Feste.
Von Tönen baut sie den Eliaswagen
Und führt zum Garten Eden ihre Gäste.

Sie leiht die Flügel, die gen Himmel tragen;
Sie weiss die Wolken, die die Sorgen brauen,
Von allen Stirnen lächelnd zu verjagen. — — —

Ein hohes Fest ist's, das wir heute schauen.
Ein prächt'ger Tempel ward von Rheinlands Söhnen
Zum Dienst der Kunst gestellt in Rheinlands Gauen.

Frau Musika, nun komm't! In mächtigen Tönen
Lass Deine Harmonieen niederfluthen
Und führ' uns in das Sonnenreich des Schönen!

Auch du bringst Flammen von des Pfingsttags Gluten
Des Lenzes Kräfte auch in dir sich regen,
Die Keime wecken, die verborgen ruhten.

Komm, Zauberin! Es schlagen dir entgegen
Die Herzen derer, die zur Feier kamen. — — —
Ein guter Geist geb' diesem Werke Segen!

Zu diesem Wunsche sag' das Schicksal Amen.

* * *

Es giebt eine Art von Dilettanten, welche sich vom Fachmusiker eigentlich nur dadurch unterscheiden, dass sie die Kunst nicht aus Erwerbsrücksichten, sondern aus selbstloser Neigung blos zum eigenen Vergnügen pflegen. Diese Dilettanten haben sich auf dem Gebiete der Musik tüchtig umgesehen, haben sich umfassende Kenntnisse erworben, anerkennen aber — wenn sie auch mitreden, stets die Wahrheit des Wortes: „ars longa, vita brevis.“ Sie sind daher frei von eitler Einbildung, dabei aber immer bereit und thätig, die Kunst zu fördern.

Diese Klasse von Dilettanten steht im engen Zusammenhang mit der Entwickelung der Kunst, ist für diese sogar unentbehrlich.

Meinungs-Austausch.

Berlin, 18. Juni 1879.

Auf die in Nr. 12 enthaltenen Bemerkungen meines verehrten Freundes A. W. Thayer in Triest habe ich Folgendes zu entgegnen:

ad I. Wenn dieser Punkt (Coriolan - Ouverture) endgiltig erledigt werden sollte, dann müsste eine eingehende Abhandlung über das, was die Musik ausdrücken kann und soll, gegeben werden; andererseits über das, was sie weder ausdrücken kann noch darf. Das würde die Grenzen des hierfür offenstehenden Raumes jedenfalls weit übersteigen. In dieser Beziehung muss ich meinen Freund Thayer denn schon auf andere derartige Arbeiten von mir vertrösten.

ad. II. In Sachen Hummel's freue ich mich, Herrn Thayer auf's neue Gelegenheit gegeben zu haben, sein fest entscheidendes Wort dabei vorzubringen. In solchen Dingen bleibt uns Anderen nichts übrig, als Herrn Thayer unbedingt beizupflichten.

ad III. Once more die schon oft ventilirte Guicciardi-Angelegenheit! Meine Darlegung knüpft an die folgenden Thayer'schen Sätze an (III. p. 428): „Selbst wenn man auf den allgemeinen Charakter kein Gewicht legen will, so finden sich namentlich zwei Sätze darin (sc. in jenem famosen Liebesbriefe), welche in jener glänzenden Periode von Beethoven's Leben (sc. 1800—1802) nicht geschrieben sein können und deshalb schon für sich allein entscheidend sind, nämlich erstens der Satz: „Mein Leben in Wien so wie jetzt ist ein kümmerliches Leben,“ und ferner die Worte: „In meinen Jahren jetzt bedürfte ich einiger Einförmigkeit, Gleichheit des Lebens.“ Ich habe durch das Medium Beethoven'scher Worte zu beweisen versucht, dass diese Sätze gerade in jene sogenannte Glanzzeit von 1800—1802 hingehören können. Das ist auch der einzige mir zu Gebote stehende Weg; sobald es sich um reine Thatsachen handelt, könnte es mir nicht in den Sinn kommen, Herrn Thayer ernsthaft entgegentreten zu wollen. Allein so offenkundig liegt diese Angelegenheit ja noch nimmermehr, da auch unseres Biographen Argumentation auf der Hypothese eines Beethoven'schen Irrthumes beruht. — Die Cis-moll-Sonate betrachte ich an und für sich als musikalisches Ganze; da halte ich es denn noch jetzt für bedeutsam, dass Beethoven diese Sonate gerade Frl.

Guicciardi und nicht Frl. Therese Brunswick gewidmet hat, obgleich letztere ja dazumal ebenfalls seine Verehrerin war. Ob nun Skizzen zu dieser Sonate schon weit früher entworfen waren oder nicht, das ändert im Wesen der Sache absolut nichts; ein wichtiges Moment aber ist die Ausführung der Skizzen und — in unserem Streite — ein noch wichtigeres die Widmung selbst.

ad IV. Wenn mein Freund Thayer hinsichtlich der Bettina-Briefe allen Ernstes behauptet, dass er (p. 212) „jeden Glauben (!?) an die Echtheit des dritten jener Briefe verwerfe," dann liegt das Missverständniss jedenfalls nicht auf meiner Seite; der dort gegebene Text lässt sich im Zusammenhange mit dem, was der Anhang darbietet, wohl kaum anders auffassen. Die Stelle p. 212 lautet: „Daraus folgt: wenn ein solcher Brief in Beethoven's wohlbekannter Handschrift von kompetenten Beurtheilern gesehen und für echt erklärt worden sein sollte, dann mag seine Echtheit zugegeben werden; so lange dies jedoch nicht geschehen ist, kann dies von jetzt an nicht mehr geschehen." Im Anhang V.: „Die Briefe und Mittheilungen von Bettina von Arnim," heisst es nun aber unter Anderem wie folgt (p. 461—462): „Zum Ueberfluss sei aber auch denen, für die das Gewicht innerer Gründe kein voller Beweis zu sein pflegt, noch mitgetheilt, dass mir im Dezember 1864 der Herr Professor Moritz Carriere in München im Gespräch über Beethoven's Briefe ausdrücklich versichert hat, die drei Briefe an Bettina seien echt; er selbst habe dieselben im Jahre 1839 bei Bettina von Arnim in Berlin gesehen, mit höchstem Interesse aufmerksam gelesen und eben wegen ihres bedeutenden Inhalts auf die sofortige Veröffentlichung gedrungen; und als diese kurz darauf erfolgte, sei ihm in dem Abdruck durchaus nichts von Aenderungen im Texte aufgefallen, vielmehr erinnere er sich noch heute deutlich, dass gerade die viel angefochtenen Wendungen und besonders die Geschichte mit Goethe im 3. Briefe genau so im Original gestanden habe." Da nun Herr Carriere, doch jedenfalls ein kompetenter Beurtheiler, auch jenen 3. Brief gesehen hat, so folgt ja aus H. Thayer's eigenen oben zitirten Worten, dass er die Echtheit desselben zugiebt. Dass übrigens auch Thayer's Uebersetzer, Herr Deiters, unsern Biographen ebenso verstanden hat, das besagt seine Schlussanmerkung dazu (p. 462): „Der Uebersetzer fühlt sich dem Verfasser sowohl wie dem Leser gegenüber verpflichtet, zu gestehen, dass er zu denen gehört, welche die fraglichen Briefe nicht für echt halten, und dass er auch durch des Verfassers sorgfältige Erörterung nicht von der Echtheit derselben überzeugt worden ist."

Ob ich in nächster Zeit dazu komme, über die Streitfrage Beethoven-Mälzel zu schreiben, ist sehr fraglich, da es jetzt so Vielerlei zu thun giebt. Der richtige Ausweg würde in dem liebevollen Bemühen zu suchen sein, Beethoven's Handlungsweise möglichst zu rechtfertigen. Dr. Alfred Kalischer.

Hochgeehrter Herr Professor.

Dass Sie einen Raum Ihres geschätzten Blattes den Lesern zur Verfügung gestellt, um Gelegenheit zu geben, einen gegenseitigen Meinungsaustausch über allgemein interessirende Gegenstände aus dem weiten Gebiete unseres Faches zu ermöglichen, ist gewiss von allen Seiten freudig begrüsst worden. In den Zusammenkünften der Fachgenossen, wie sie ja jede grosse Stadt bietet, ist stets Gelegenheit gegeben, im persönlichen Verkehr sich auszusprechen; der Musiklehrer der kleinen Stadt dagegen, bezieht seine musikalische Nahrung lediglich aus den Mittheilungen der Fachzeitungen und denjenigen Büchern und Musikalien, welche der stets bereite Buchhändler ihm zusendet. — Der nunmehr fest gegründete Verein der Musiklehrer und Lehrerinnen verdankt seine Entstehung ja lediglich den vom „Klavier-Lehrer" zuerst ausgegangenen Anregungen und ist die Nützlichkeit genannter Einrichtung hiermit wohl hinlänglich dokumentirt.

Gestatten Sie mir heut einen Gegenstand zu besprechen, der bereits im vorigen Jahre an dieser Stelle auftauchte, jedoch bald wieder entschwand. — Ich glaube im Namen vieler meiner Herren Kollegen zu sprechen; auch würde der guten Sache ein wahrhafter Dienst erwiesen, wenn sich vor der Hand unter den betheiligten Lesern nur eine lebhafte Debatte entspinnen wollte.

Es ist schon oft die Frage über die Berechtigung oder Befähigung der weiblichen Lehrkraft ventilirt worden und ich schliesse mich überzeugungsvoll der Meinung an, dass das weibliche Gemüth dem Kinde sympathischer ist und in folge dessen namentlich im Musikunterricht gar oft Resultate erzielt werden, welche dem Unterrichte des Lehrers, weil meist mehr auf das Sachliche hinzielend, nicht möglich sind. Es giebt recht viele Lehrerinnen, welche von der Höhe ihrer Aufgabe durchdrungen sind, und dem beobachtenden Lehrer wird es bei Uebernahme eines ihrer Schüler sofort klar, dass dem Unterricht ein bestimmtes System zu Grunde gelegen, dass mit einem Wort künstlerische Grundsätze gewaltet. Allen Respekt vor diesen Damen, welche es verstanden, mittels Fleiss und Energie sich eine geachtete selbstständige Lebensstellung zu erringen; sie werden im Kreise der Lehrer stets als vollberechtigte und würdige Missionärinnen unserer göttlichen Kunst anerkannt werden. — Mein Vorwurf hingegen betrifft diejenigen Damen, denen die Musik lediglich ein anständiger Nebenerwerb ist, deren Thätigkeit mit dem Lehrfach wenig oder nichts gemein hat und auf die Kunst nur demoralisirend einwirken kann. — Fräulein X. z. B. ist im Stande, das „Gebet der Jungfrau", wohl auch „Silberfischchen" und ähnliche Herrlichkeiten mit lang gespreizten Fingern, dem nöthigen Pedal-Aufwand, dass die Saiten klirren, und ganz reizenden Kopfbewegungen vorzutragen. Warum sollte sie nicht auch unterrichten können? —

„Sie hat es nicht nöthig" und unterrichtet daher für ein recht geringes Honorar; immerhin wirft die Beschäftigung doch mehr ab, als die Herstellung feiner Stickereien für ein Mode-Waaren-Geschäft, und der Zuschuss zur Anschaffung der Garderobe ist doch mitzunehmen. Frl. X. kann zwar nicht eine Tonleiter spielen, die kleinste Kuhlau'sche Sonate ist ihr unzugänglich, ihre Begriffe über Dur und Moll sind sehr unklarer Natur; dennoch unterrichtet sie, und warum auch nicht? — „Um Elementargegenstände zu erlernen, bedarf es doch nicht eines theuern Lehrers." — Was ist nun die Folge, wenn ein derartig erzogener Schüler später einem gewissenhaften Lehrer zugeführt wird? — Entweder muss der Unterricht buchstäblich von vorn beginnen, oder es bleibt der Einsicht des Lehrers überlassen, die bereits erworbene Fertigkeit zunächst in rein technischer Beziehung nach und nach auf künstlerische Wege zu lenken. Bei bejahrten Schülern, welche ausserdem mit einiger Energie begabt, werden hierbei zuweilen günstige Resultate erzielt; nicht so bei den jugendlichen Schülern. Sie können die Wichtigkeit der Fingerübungen nicht begreifen, der Unterricht wird durch die so nothwendigen „Uebungsstunden unter Aufsicht" merklich vertheuert, selbst die „Vorspielstücke", weil nach anderen Grundsätzen gewählt, haben etwas Unsympathisches; der Schüler ist den mühelosen Weg unter beständigem Wohlklang zu lange gewandelt, um jetzt innerhalb einer höchst unbequemen fesselnden Schulung einen dornenvollen Pfad einzuschlagen, dessen Ziel seiner jugendlichen Auffassung nicht recht klar ist. Genug, der Dilettantismus fordert nach kurzer Zeit sein Opfer wieder zurück, während dasselbe, wenn zu rechter Zeit in richtigem Boden gepflanzt, der Kunst wohl hätte gute Früchte bringen können. —

Es liegt die Frage nahe: Wie ist dem abzuhelfen?

Der Privatlehrer ist gänzlich auf das Vertrauen des Publikums angewiesen, welches zunächst sein Urtheil über die Befähigung nach den Erfolgen des

Unterrichts bemisst. Gar leicht tritt nun aber der Fall ein, dass ein wissenschaftlicher Lehrer, mit guter musikalischer Bildung begabt, sich vergeblich mit talentlosen Schülern abmüht, während ein Charlatan mit talentirten Schülern mühelos Staat macht. — Ich glaube im Namen Hunderter meiner Herren Kollegen zu sprechen, wenn ich meine Ansicht dahin präcisire: Man gebe dem Publikum eine Garantie, welche es ermöglicht, die Befähigung eines Musiklehrers zu controlliren, oder mit anderen Worten: — Man prüfe denselben. —

Nicht jedem Musiklehrer ist es vergönnt gewesen, auf einem der geachteten Konservatorien einen regelmässigen Kursus zu absolviren; wir finden im Gegentheil in den kleinen Städten vorzugsweise Autodidakten in Thätigkeit und auch ich zähle mich zu denselben. Grössere oder geringere Befähigung haben Allen den musikalischen Bildungsgang erleichtert oder erschwert; der Beruf ist oft in Folge äusserer Veranlassungen gewählt worden, zuweilen entstand er aus innerem Drange. — Die Spreu vom Weizen zu sondern, sei die erste Aufgabe; die oben geschilderten Zustände auf ein geringeres Maass zurück zu führen dürfte sich dann bald selbst ergeben. — Dass von Seiten des Staates in dieser Angelegenheit etwas geschähe, ist wohl nicht anzunehmen; aber eine freie Vereinigung von namhaften Musikern, welche sich dieser schätzenswerthen Aufgabe unterzögen, dürfte wohl nicht zu den Unmöglichkeiten gehören. Zunächst möchte ich diese Angelegenheit dem geneigten Urtheil meiner Herren Kollegen unterbreiten und erst nachdem dieselbe von verschiedenen Gesichtspunkten aus beleuchtet worden, könnten die weiteren Schritte unternommen werden.

Es würde bald festgestellt werden können, welche Gegenstände sich als Prüfungsobjekt eignen, ob die Prüfung verschiedene Grade und demgemässe Qualifikationen umfassen könne und auch der Ort der Prüfungskommission wäre ebenfalls zu besprechen; selbstverständlich müsste auch jeder Dame diese Prüfung zugänglich sein.

Hochachtungsvoll und ganz ergebenst
Kreuz und Quadrat.

Antworten.

Herrn **E. v. Adelung** in **East Oakland. Californien.** Die Summe reicht für die drei ersten Hefte der Tausig-Ehrlich'schen Etüden. Der Verleger wird Ihnen dieselben übersenden. Kunze's 200 Kanons erschienen bei Aibl in München und kosten 3 Mk.

Fräulein **Amélie Faller** in **Bern.** Besten Dank für die Sendung. Die Werke von Grenzebach, Tours und Krause habe ich bereits empfohlen. Wo sind Klauwell's Frühlingsklänge erschienen? Ich kenne sie nicht.

Fräulein **Ida Ulrich** in **Stettin.** Ich beantworte Ihre Fragen anfangs Juli ausführlich.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Die Sitzung am 17. Juni, welche im grossen Saale der Königl. Hochschule stattfand, war eine ausserordentliche Generalversammlung, in welcher die nach dem Normalstatut vom Vorstande und Kuratorium bereits revidirten Statuten dem Verein vorgelegt, nochmals durchberathen und genehmigt wurden. Dieselben werden jetzt dem Polizeipräsidium zur Bestätigung unterbreitet werden.

Ausserdem wurde in dieser Versammlung dem von vielen Seiten geäusserten Wunsch gemäss beschlossen, die Vereinssitzungen von Mittwoch auf den Dienstag zu verlegen.

Die nächste Sitzung findet am

Dienstag, 1. Juli, statt.

Tagesordnung: Besprechung über das Unterrichts-Nachweise-Büreau.

Mitgliederverzeichniss des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

(Fortsetzung.)

Frl. Marg. Lepehne, Halleschestr. 17.
- Magdalene Möller, Charlottenstrasse 84.
- Emma Meyke, Friedrichstr. 37a.
- Michalski, Friedrichstr. 247.
Moritz Moszkowski, Grossbeerenstrasse 67.
Frl. Mack, Moabit 119.
- Mann, Charlottenburg, Bismarckstr. 126.
Frl. Clara Nittschalk, Rosenthalerstrasse 19.
Nauwerk, Lützowstr. 39.
Frl. Marie Orlamünder, Lottumstrasse 18a.
Rich. Olbrich, Oranienburgerstr. 9/10.
Emil Olbrich, do. do.
Frau Martha Schulz, Grenadierstr. 31.
Frl. Seraphine Perl, Auguststr. 5.
- Peters, Gartenstr. 14.
Wilhelm Plahn, Johanniterstr. 19.
Eugenio Pirani, Steglitzerstr. 47.
Frl. Profé, Zimmerstr. 36.
- Valesca Pritsch, Schlegelstr. 13.
W. Pfeiffer, Schönebergerstr. 18.
Frl. Petersen, Steglitzerstr. 11.
Gustav Pösche, Neue Königstr. 45.
Frl. Clara Putzrath, Kommandantenstrasse 36.

(Fortsetzung folgt.)

An die Mitarbeiter.

Ich bitte die geehrten Mitarbeiter höflichst, in ihren Beiträgen für dieses Blatt die Fremdwörter möglichst zu vermeiden und sich einer einheitlichen Rechtschreibung zu befleissigen. Vor allen Dingen möchte ich das undeutsche c vermieden haben, **sobald es dem Laut des deutschen K entspricht:** (Konzert, Komponist) und **sobald das Wort, in welchem es enthalten ist, auf deutsche Weise gebeugt wird:** (das Konsistorium, die Konsistorien.) Ferner empfehle ich diejenigen **Substantiva klein zu schreiben, welche die Bedeutung anderer Wortarten angenommen haben,** z. B.: angesichts, seitens, anfangs, morgens, zeitlebens, theilnehmen u. s. w.

Emil Breslaur.

Vom 28. Juni bis 10. August sind alle für mich bestimmten Briefe und Manuskripte nach Bad Flinsberg in Schlesien zu richten. Emil Breslaur.

Anzeigen.

Salzburger Musikfest.

Programm für die Konzerte in der Aula academica.

1. Konzert 17. Juli, Abends:

Ouverture zur „Zauberflöte", von W. A. Mozart. — Violinenkonzert, von Seb. Bach (Herr **Hellmesberger** jun.) — Arie aus „Idomeneo", von W. A. Mozart (Frau **Schuch-Proska**, kgl. Kammersängerin aus Dresden.) — Ouverture zu „Manfred", von R. Schumann. — Sinfonie (H-moll, unvollendet), von Frz. Schubert. — Arie der Königin der Nacht aus der „Zauberflöte", von W. A. Mozart (Frau **Schuch-Proska.** — Siebente Sinfonie, von L. van Beethoven.

2. Konzert 18. Juli, Abends:

Ouverture (Nr. 3) zu „Leonore", von L. van Beethoven. — Konzert für zwei Klaviere, von W. A. Mozart (Brüder Willy und Louis **Thern** aus Pest). — Vorspiel zum 3. Akt der „Meistersinger", von R. Wagner. — Arie aus der Oper „Die Entführung aus dem Serail", von W. A. Mozart (Herr k. k. Hofopernsänger **Müller** aus Wien.) — Violinenkonzert, von L. van Beethoven (Herr Konzertmeister **Grün** aus Wien. — Sinfonie in Es, von W. A. Mozart.

3. Konzert 19. Juli Morgens 11 Uhr:

Streichquartett, von Jos. Haydn (die Herren Philharmoniker **Grün, Hofmann, Zöllner, Giller**). — 3 Lieder: a) „Ewige Liebe" von Brahms, b) „Im Herbst" von Robert Franz und c) „Liebesglück" von Sucher (Herr Opernsänger **Dr. Kraus** aus Cöln). — Andante und Variationen von Rob. Schumann, und Türkischer Marsch von L. van Beethoven für zwei Klaviere (Brüder **Thern**). — 3 Lieder: a) Frühlingstraum" v. Schubert, b) „Ihr Auge" von Rob. Franz, c) Sonntag" von Brahms (Herr **Müller**) — Lieder der Frau **Schuch-Proska.** — „Ossians Klänge", Fantasie für die Harfe von Parish-Alvars. Manuscript. (Frau Gräfin **Spaur** (Marie **Mösner**), k. k. Kammervirtuosin in Salzburg).

Der **Abonnementspreis** für alle drei Konzerte beträgt für einen Sitz: in der 1. bis incl. 4. Reihe **20 fl.**; in der 5. bis 8. Reihe **15 fl.**; in der 9. bis 18. Reihe **10 fl.** und von der 19. Reihe ab **5 fl.** An der Tageskasse erhöhte Preise. — **Vormerkungen** auf Abonnements übernehmen die Herren: k. k. Hofbuchhändler Dieter, Agent Horner und k. Rath C. Spängler, Banquier in Salzburg.

Diese No. enthält eine Extra-Beilage: **Verzeichniss von Pianoforte-Musik** aus dem Verlage von **F. E. C. Leuckart in Leipzig.**

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 14. | **Berlin, 15. Juli 1879.** | **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Analyse von Beethoven's Sonate Op. 10, No. 3, erster Satz.

Von **Carl Witting.**

Einleitung.

Die Tonleiter als Motiv.

Die Analyse eines Musikstückes ergiebt im Allgemeinen, dass dasselbe aus Tonleitern, Akkorden und Verzierungen — oder auch nur aus zwei dieser Bestandtheile — zusammengesetzt ist. Unter Verzierungen sind hier nicht allein die Triller und sonstige „Manieren" zu verstehen, sondern Alles, was nicht wesentlich zum Akkord gehört, z. B. c, e, g ist der C-dur Dreiklang, und c, e, fis g, a g, ist derselbe Dreiklang mit verzierter Quinte-fis von unten und a von oben. Spricht man von der Tonleiter, so versteht man meistens darunter nur das Mittel zu technischen Zwecken. Bei den Instrumentisten, namentlich den Klavierspielern und -Spielerinnen ist dann zuweilen Gedankenlosigkeit und Tonleiterüben ziemlich gleichbedeutend; während bei den Kontrapunktisten, die sich ebenfalls häufig der Tonleiter bedienen, der umgekehrte Fall sich zeigt, denn diese üben ihre musikalische Gedankenerfindung an derselben, da sie ihnen als Thema dient, neue Motive dazu zu setzen. Daher tritt denn auch oft die Tonleiter als Motiv im Musikstücke auf. Freilich kommt es dabei mehr auf die inspirirende Art des Komponisten, als auf das „Machen" an; denn dieses hat nur eine technische Bedeutung und ist von sehr geringem Werthe, wenn nicht ein individuell schöpferischer Geist seine belebende Wärme darüber ausbreitet. So hat Abt Vogler (ein spekulativer und scharfsinniger Tongelehrte, geb. zu Würzburg 1749, † Darmstadt 1814), Lehrer Meyerbeer's, Weber's u. A. die Gesangsliteratur mit einem Stück beschenkt, „Die Skala, oder personifizirte Stimmbildungs- und Singkunst" (für Solo, Chor mit Orchesterbegleitung, Klavierauszug bei André in Offenbach), worin, dem Titel entsprechend, fast Alles durch Tonleitern gemacht ist. Aber eine solche Verstandesarbeit in Tönen kann nie einen unmittelbaren lebenswarmen Eindruck auf den Zuhörer machen. Die Anwendung der Tonleiter hat hieran keine Schuld, denn in dem von uns analysirten Satze der Beethoven'schen Sonate ist ebenfalls die Tonleiter in unserm Sinne vorherrschend, und zwar mit einem so grossartigen Gedankenzuge und jugendlich genialem Aufschwunge, dass man hierbei nicht an das „Machen" denken kann, sondern unwillkürlich von diesem frischen und geistvollen Tongespräche angezogen wird und sich ihm hingeben muss. In einer Klavier-Etüde von Cramer, No. 27 As-dur, alte Ausgabe, Takt 35—42 ist ebenfalls eine Tonleiter verborgen, die gewiss zu dem herrlichsten gehört, was auf diesem Gebiete an geistreich harmonischer Kombination geleistet worden ist. Jedoch eine ganz andere einfachere Anwendung der Tonleiter findet man in so vielen Klavierstücken der Czerni'schen Richtung, die man eine mechanisch schablonenhafte nennen könnte, wie man die bei Abt Vogler eine mathematisch kombinirte und bei Beethoven eine fantasievolle, blühende nennen kann. Auch in den Werken Händel's, geb. zu Halle 1684, † 1759 London, dieses Königs der Tonkunst, der ein halbes Jahrhun-

dert hindurch seine Herrschaft übte, finden sich ausserordentliche Beispiele von der Anwendung der Tonleiter, so im „Alexanderfest" der Chor No. 18 „Die ganze Schaar". Das ganze Stück besteht nämlich aus einer vierzehnmaligen Wiederholung der abwärts schreitenden E-dur Tonleiter im Basse (E, dis, cis, h, a, gis, a, h, Cadenz oder Schlussfall), auf welcher sich in mannigfaltigster Art lebensvolle Tongruppen, in den übrigen Stimmen, entwickeln. Ebenso in dem Oratorium „Messias" No. 5, „So spricht der Herr", wo im 18. Takte eine Tonleiter im Basse anhebt, — auf der Dominante von F — von C bis C, welche von der Singstimme verziert, mit dem Basse zusammengeht. No. 6, „Wer mag den Tag", No. 13 Chor, zweites Thema, „Welches Herrschaft" — wie überhaupt die Passagen der Singstimme in den Werken dieses Meisters. Auch in Händel's Klavier-Kompositionen — wie im Allgemeinen in den Tonstücken aus jener Zeit — finden sich vielfach unverzierte Tonleiter-Anwendungen in rhytmischem Zusammenhange mit anderen Figuren; so in einer Chaconne mit 62 Variationen. — Als eine verzierte Tonleiter ist die Passage in J. Field, Nocturne — No. 6, welche mit dem 16. Takt beginnt — zu betrachten. Die Chaconne oder Ciaconna ist eine veraltete Tanzmusik von sehr fühlbarem Rhythmus, welche auch zuweilen als Finale einer Oper oder eines Ballets diente und dann von grösserem Umfange wurde, indem eine kurze Melodie eine Menge Veränderungen (Variationen) erhielt. Beethoven's Genius hatte diese Gattung verherrlicht durch die „32 Variationen, C-moll". Das Thema zu diesen Variationen hat nur, wie bei jeder anderen Ciaconna, 8 Takte und ist eigentlich nichts anderes als eine verzierte oder idealisirte C-moll Tonleiter, mit einer Ausweichung nach F im dritten Takte und im fünften Takte, durch den übermässigen Sextenakkord — as, c, fis — wieder zurück nach C-moll, dann Schlusscadenz. Zum besseren Verständniss unserer Zeichen in der Analyse noch Folgendes über „Rhythmus".

„So wie sich einzelne Zeittheile (Noten) zu Takten gruppiren, so können auch mehrere Takte als Theile einer grösseren Gruppe (Zeitfigur) zusammengefasst erscheinen und solche Taktgruppen nennt man Rhythmen (Zeitabtheilungen, Perioden). Siehe Analyse Takt 1, 2, 3, 4. Rhythmus ist die symmetrisch geordnete Folge solcher Zeitabtheilungen in der Musik. Mehrere Rhythmen bilden Sätze, Sätze bilden Perioden und aus Perioden bildet sich das Tonstück z. B.

Vordersatz — Nachsatz

Takt 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

Die symmetrisch geordneten Zeitabtheilungen (Rhythmen), nennt man Motiv, Gedanke, Thema. Unter Motiv versteht man im Allgemeinen jeden Satz, der einen bestimmten Abschluss hat. Takt 1, 2, 3, 4. Die gebräuchlichsten Rhythmen sind die von zwei und vier Takten (Zweier, Vierer) wo je zwei Takte zusammen kleine Rhythmen bilden, deren zwei zu einer Periode sich vereinigen; diese Perioden, verbunden mit einer darauf folgenden gleichmässig eingetheilten, erscheinen als Hauptperiode.

Anmerkung. Die Tonstücke in Dur cadenziren (haben ihren Schlussfall) für den Mittelsatz, oder zweites Hauptthema in die Dominante der Dominante; also wenn C-dur Haupttonart, so ist das zweite Thema in G-dur (welche Tonart erst durch ihre Dominante zu erreichen ist). Ausnahmen sind selten. In Beethoven's G-dur Sonate (op. 31 oder 29 No. 1), erster Satz, ist das zweite Thema in der Terz der Tonart, nämlich H-dur, H-moll statt in D-dur; und im dritten Theile statt in G-dur in E-dur, E-moll-G-dur. In der Sonate, deren Analyse wir hier geben, ist das zweite Thema, statt in A-dur — in der Parallele der Haupttonart, nämlich: H-moll: und im dritten Theile statt in D-dur — in E-moll. Die Tonstücke in Moll hingegen cadenziren für den Mittelsatz in ihre Parallele, demnach: wenn A-moll Haupttonart, so ist das zweite Thema in C-dur, z. B.

Erster Theil	Zweiter Theil	Dritter Theil
C-dur — G-dur,	Entwickelung der	C-dur — C-dur,
Wenn A-moll, dann C-dur.	einzelnen Motive.	A-moll — A-moll.

Abkürzungen.

I für erstes Viertel des Taktes,
II - zweites und III für drittes und
IV - viertes Viertel,
Akk. für Akkord,
abw. - abwärts,
Aufta. - Auftakt,
Aufl. - Auflösung,
B. - Bass,
Cad. - Cadenz,
Dom. - Dominante,
Drkl. - Dreiklang,
Fortsch. - Fortschreiten,

Obst. für Oberstimme,
T - Takt,
überm. - übermässig,
verm. - vermindert,
Vorh. - Vorhalt,
Umkhr. - Umkehrung,
6 für die erste Umkhr. } eines Dreiklangs,
$^{6}/_{4}$ - - zweite - }
7 - den Stammakk. } eines Vierklangs,
$^{6}/_{5}$ - die erste Umkhr. }
$^{4}/_{3}$ - - zweite - }
2 - - dritte - }

9 für Nonen-Akk., $\begin{smallmatrix}7\\9\\11\end{smallmatrix}$ für Undezimen-Akk. und $\begin{smallmatrix}7\\9\\13\end{smallmatrix}$ für Terzdezimen-Akk.

Rhythmisch-harmonische Analyse
von Beethoven's Sonate, op. 10 No. 3, erster Satz. D-dur, Presto.

T 1	2	3	4
beginnt mit dem Grundton als Auftakt, welcher stufenweise bis zum III abw. geht. Diese Gruppe, welche wir A bezeichnen wollen, wird in Folge ein bedeutendes Motiv.	I, II, III gebrochener D-dur Drkl. IV Leitton als Auftakt zu T	in welchem die Tonleiter aufw. bis T	zur Dom. geht.

T 5	6	7	8
Gruppe A in Sext-Akk. mit Auftakt.	dieselbe Gruppe in abwärts gehender Bewegung, und in der Obst. Nachahmung von T 4 (mit Auftakt),	wie T 6 jedoch ohne Verwirklichung der Nachahmung von T 4, indem die Stimme	in der Oktave mit der andern sich fortbewegt um dann durch die überm. Quinte

T 9	10	11 12
als Retardation, mit der Aufl. in die Sexte die Cad. einzuleiten, welche	den Schluss der Phrase herbeiführt.	Wie T 5—10, jedoch in der Umkhr. und eine Oktave höher und Zerlegung der 6 Akk., in Folge dessen die Nachahmung

13 14 15 16	17 18 19 20
von T 4 im B ist, welcher Ton hier dann länger liegen bleibt, um auf dem III T 13 durch Trugfortschreitung in T 14, nach H-moll zu gehen, aber auf dem II durch den 2 Akk. der Dom. von E sich in E-moll aufl., um als Cad. nach D zu schliessen. Die Terze fis, a II T 15, ist als durchgehendes Intervall anzusehen.	Wie T 1—4 aber getheilt, als Vor- und Nachschlag, und mit dem Unterschiede, dass hier die Phrase nicht auf der Dom. der Tonart ausruht, sondern T 20 zum Leitton von H wird, und dann stufenweise T 21

21 22	23	24	25	26
bis zur Dom. sich fortbewegt.	2. Thema I, II H-moll III IV ⁶⁄₄ der Dom.	H-moll III e ist hier eine Verzierungsnote, wie sie auch im nächsten T und noch in vielen anderen vorkommt.	I, II ⁶⁄₄ der Dom. von H. III., IV. Aufl.	Dom. von H.

27 28	29	30	31
wie T 23 u. 24, jedoch auf dem III IV 6 Akk.	I II ⁴⁄₆ auf Cis, III IV Aufl. in den Cis-dur Drkl.; in der Melodie macht die Sexte auf dem III einen Vorh.	Aufl. in Fis-moll.	I II Dom. von Fis, III IV Fismoll ⁴⁄₆. In den Mittelstimmen bilden die Quinte und Septime des Akkordes auf dem III einen Vorh., welcher sich auf dem IV aufl.*)

32	33	34
I II Dom. Fis-moll, III IV abw. gehende Tonleiter von der Dom. zur Tonika (Verbindungsgruppe).	I II Fis-moll, hierbei ist die Oktave der Tonika mit einem ½ Ton unterwärts verziert, welche Bewegung auf dem III, IV gleichsam als Orgelpunkt zur aufw. gehenden Terze im B sich wiederholt.	A-dur II, III u. IV der Grundton unten und oben mit einer Note verziert.

35 36	37 38
wie T 31 und 32, Dom. von A aber	eine Terze höher. Mit T 38 beginnt ein neues Tonleitermotiv, A-dur, welches sich bis T 44 fort entwickelt.

*) Von T 31 bis 38 ein Motiv, das wechselweise in Ober- und Unterstimme stufenweise in Terzen fortschreitet (in der Oberst. sind die Terzen gebrochen).

39 40 41 Harmonie des kleinen Sept Akk. gis, h, d, fis $^6/_4$ Akk.

42 Dom. von A.

43 A-dur

44 erstes achtel $^5/_6$, dann Dom. Akk. von Fis.

45 abw. gehende Fis-moll-Tonleiter, welche in T

46 noch immer abw. geht, aber hier auf der Dom. Harmonie von E $^6/_4$ Akk.

47 aufw. steigt. E-dur-Harmonie, welche in T

48 zur Dom. von A wird; III IV 2 Akk.

49 Aufl. in den 6 Akk.; von hier an geht die Tonleiter chromatisch aufw. bis T 51, III.

50 I II D-dur-Drkl., III IV als verm. Sept. Akk. (Dis, fis, a, c (his) aufzufassen.

51 Aufl. desselben in $^4/_6$ Akk. A-dur;

52 Aufl. in den Drkl. von E-dur, oder als Dom. von A aufzufassen.

53 A-dur I Schluss der Phrase. III Beginn eines Nachsatzes, dessen einzelne Glieder immer im nächstfolgenden T auf dem II absetzen, so dass

54 der Anfang der Gruppe auf dem III IV — A-dur — und das Ende derselben I II — Dom. von A — stattfindet, mit dem Unterschiede, dass die Terz einmal in der Obst., das andere Mal in der Unterst. liegt,

55 die Terz in der Unterst. dagegen die gr. Sept. der Tonart in der Obst. als durchgehende Note.

56 Auf dem III Einsatz eines neuen Motivs im Einklang, in gebrochener Weise, welche

57 58 59 Figur als in der Harmonie des kl. Sept-Akk. stehend aufzufassen ist, die sich T 58 auf dem III nach A aufl., dann vollk. Cad. nach A.

60 Mit dem III beginnt dieselbe Figur (T 53 bis 56) aber in Moll und T

61 62 63 64 eine Oktave höher. Die gebrochene Figur im Einklang ist als ein verm. Sept-Akk. zu lesen, welcher sich nicht direct aufl., sondern in T

65 sich zu einem „Abruptio" steigert.

66 Mit dem IV beginnt nun die oben bezeichnete Gruppe A als selbstständiges Motiv in der Unterst. bis T 84.

67 68 die Obst. begleitet dazu mit einem andern Motiv.

69 hier cadenzirt dasselbe $^5/_6$ $^3/_5$, um auf dem IV wieder zu beginnen, aber eine Oktave tiefer.

70 Dom. von A mit Aufl.

71 $^6/_4$ Akk. Dom. von A.

72 IV 2 Akk. der Dom. von A.

73 D-dur.

74 IV 2 Akk. der Dom. von C.

75 76 C-dur, hier erhält die Gruppe A eine gleiche Figur in der Gegenbewegung, abwechselnd eine Oktave höher, dann tiefer.

77 78 Dieselbe Figur wie T 75, doch in der Umkhr., IV 2 Akk. der Dom. von D.

79 80 D-moll.

81 82 wie vorhin, in der Umkhr., IV 2 Akk. der Dom. von B.

83 84 B-dur.

85 86 Hier beginnt nun die Figur sich in eine grossartig abw. gehende Tonleiter, bis T 90, auszudehnen;

87 A-dur, 88 Fis-moll, 89 H-moll, 90 E-dur,

91 A-dur, Aufw. gehende Tonleiter.

92 Cad. nach

93 94 A-dur; im B liegt jetzt bis T 96, die aufst. A-dur-Tonleiter

95 96 mit der um ½ Ton verzierten Oktave des Grundtons, welche während der ganzen Tonleiter als Orgelpunkt zu betrachten ist. Die Obst. antwortet in Gegenbew. (Dom. Harmonie nach D), dann am Schlusse der Tonl. durch den Leitton III (gis), welcher hier zu betonen ist, nach A.

97 98 99 100
Ganz so wie die vorhergehenden T, nur in der Umkhr., und dass der Orgelpunkt hier als gehaltene Note in der Unterstimme liegt und die Tonleiter sich in der zerlegten Oktave, welche oben mit ½ Ton verziert ist, befindet.

101 102 103 104
Hier dehnt sich die Tonl. noch um eine Oktave weiter aus und die Unterstimmen liegen dazu um eine Oktave tiefer.

105 106 107
Schluss der Tonl. III Anfang des Nachsatzes auf der Quinte im Einklang; III Fis-dur oder als Dom. von H anzusehen.

108
H-moll, 6 Akk., III Dom. von A.

109 110 111 112
Aufl. nach A. Wiederholung der vorigen Phrase, welche hier mit der überm. Quinte von A einsetzt.

113
Die Gruppe A im Tenor; der B auf dem Grundton als Orgelpunkt, welcher bis T 120 liegen bleibt.

114
Rhythmische Nachahmung dieser Gruppe in Sexten, in der Oberst.

115 116
Wiederholung des Vorigen, doch ist hier die Antwort in Gegenbewegung.

117 118 119 120
Wie T 113 und 114, eine Oktave tiefer! Hier erscheint die Gruppe A als zur Dom. Harmonie v. D gehörig.

121 122
Nachahmung der Gruppe A. in verschiedenen Lagen, ohne Begleitung einer andern Stimme.

123 124
Abruptio.

125 126 127 128
Die Schlussfigur des ersten Theiles wiederholt sich hier ebenfalls in verschiedenen Lagen, doch in D-moll Dom. Harmonie.

129 130 131 132
Mit dem IV des vorigen T setzt das erste Hauptthema, D-moll, hier ein. Dom. von D.

133 134 135 136
Ueberraschender Einsatz in B-dur mit einem „Murky B" (gegen Anfang des 18. Jahrhunderts soll er, durch ein von Sydow komponirtes scherzhaftes Gedicht, welches „Murky" überschrieben war, in Gebrauch gekommen sein). Die Melodie ist eine freie rhythmische Nahahmung des Motiv's, das T 93 anfängt. T 136 Dom. Harmonie auf der Tonika (oder $^{11}/_{7}$).

137 138 139 140
Wiederholung der vorigen 4 T, eine Oktave tiefer.

141 142 143 144
Rhythmische Nachahmung der vorigen Figur im B, doch als zerlegter Drkl. mit ½ Ton als Auftakt zu jeder Akkordnote.

145 146
Neues Motiv in der Obst. B-dur; die Terz des Akk. mit ½ Ton verziert. 6 Ak. des falschen Drkl.

147
6, $^{5}/_{4}$ Akk. III e, g sind als durchgehende Noten zu verstehen.

148
Tonleiter in der Melodie auf der Dom. Harmonie von G-moll. I II 6 Akk. III IV Dom. von G.

149 150 151 152
Wie T. 141—44, doch in G-moll.

153 154
Wie T. 145—48. $^{5}/_{4}$ Akk. der Dom. von Es, das Es im B ist durchg. N.

155
$^{5}/_{4}$ Akkord der Dom. von Es, c durchg. Note.

156
Tonl. auf der Dom. $^{5}/_{4}$, 7 Akk.

157 158 159
Es-dur Akk. im B mit ½ Ton als Auftakt zu jeder Hauptnote.

160
Hier geht der B abw. um T

161 162
als $^{5}/_{4}$ Akk. der Dom. von D zu erscheinen. Neues Motiv. (Leitton von D im B verziert.)

163 164
Wiederholung desselben in D-moll.

165 166
Dasselbe Motiv auf dem überm. 6 Akk. von A.

167 168 169 170
A-dur Drkl. zerlegt in B, mit vor jedem Hauptton als Auftakt ½ Ton; dann ebenso $^{5}/_{4}$ Akk.

171 172 173 174 — 175 176 177 178

Dasselbe Motiv eine Oktave höher. — A-dur G-dur.

179 180 181 182 · 183

Dom. von D.

Das Motiv, welches in T 161 beginnt, ist in seinem ersten Absatz wiederholt.

Beginn des dritten Theiles, welcher wie der erste gestaltet ist; nun schliesst das erste Hauptthema in der Dom. von E und das 2. Hauptthema steht in E-moll, so dass von hier an alles Folgende um eine Quarte höher ist wie im ersten Theil. Im 18. Takt vor dem Schlusse beginnt ein Orgelpunkt auf der verzierten Tonika, darüber die Gruppe A, 6 T lang; dann Schlusscadenz: D-dur, H-moll, 4/6 Akk. D-dur, G-dur — das Ende des Satzes wird mit zwei accentuirten Akk. herbeigeführt, aber das rhythmisch-abgeschlossenene Ende liegt hier in der letzten Pause.

Ueber den Gebrauch moderner Musik beim Klavierunterricht.

Von **A. Spanuth.**

(Schluss.)

Die schwerste Frage, wie der Unterricht beschaffen sein muss, wenn er ein solches Ziel verfolgt, betrifft den Anfang. Dass die Kenntniss der Klassiker überhaupt die Grundlage für die Geschmacksbildung sein muss, brauchen wir wohl kaum zu erwähnen, aber wir wissen genau, dass es fast unmöglich ist, mit dieser Grundlage beim ersten Anfang zu beginnen, es sei denn, dass wir mehr die Form als den Geist der Alten dem Schüler einprägen wollten. Wir würden damit einen grossen Fehler machen, wenn wir z. B. dem jungen, eindrucksfähigem Gemüth des Schülers ausschliesslich Clementi'sche Sonatinen und Aehnliches als Speise vorsetzen wollten. Haben wir dagegen den Schüler mit Kompositionen von Reinecke und anderen Modernen gross gezogen, so wird nachträglich eine Mozart'sche oder Haydn'sche Sonate nur sehr getheiltes Interessse bei ihm finden.*) Wir sind aber noch nicht auf der Stufe der Entwickelung angelangt, dass wir diese beiden beim Unterricht werden entbehren können, ohne im Wissen des Schülers Lücken zu lassen. Wir bedürfen ihrer z. B. durchaus zur Vorbereitung auf Beethoven's erste Werke. Wie mag man nun beides erreichen, einmal dem Schüler nicht den Geschmack an Mozart und Haydn von vornherein zu verderben und ausserdem ihm nicht durch fade Formspielereien die Lust zu rauben. Hätten wir zwischen beiden Uebeln zu wählen, so möchten wir doch das erste als das kleinere bezeichnen. Denn wenn die Lust nicht mehr vorhanden ist, so ist das ganze musikalische Weiterleben nur noch ein Vegetiren, und Alles, was über jenen engen Horizont hinausgeht, bleibt aus Trägheit selbstverständlich terra incognita. Fehlt dagegen nur für Haydn das Verständniss, so mag das immerhin eine Lücke in der historischen Kenntniss sein und bleiben, indess doch die Geschmacksbildung eine erträgliche sein kann. Dem jungen Schüler, der begierig ist zu lernen, der schon gesehen, wie die Musik alle Herzen in Bewegung setzt, ja, der vielleicht selbst schon ihre Macht an sich erprobte, ein solcher Schüler kann nicht durch Formspielereien gesättigt werden, ihm muss von Anfang an vom Geiste der Musik wenigstens ein Schimmer zu Theil werden. Mancher wird erstaunen, wenn wir behaupten, dass in den klassischen Elementarstücken und Stückchen, wie auch in denen, die sich ihrem Muster genau anschliessen, von diesem Geist weniger zu finden sei, als in ähnlichen Produkten der Neuzeit; und doch vermag nie geleugnet zu werden, dass im allgemeinen alles gedankenschwerer und gedankenreifer ist, was in unseren Tagen geschieht, als was in den vorangegangenen geschaffen wurde. Wir stehen nicht an, die grosse Mehrzahl moderner Klavierkompositionen — wir reden natürlich von der bessern Sorte — weit inhaltsvoller*) zu

---

*) Erlaube ich mir entschieden in Abrede zu stellen. E. B.

*) Dies kann nicht geläugnet werden; doch gerade der tiefere Gehalt der modernen Musik liegt der Individualität, dem Auffassungsvermögen des jüngeren Schülers fern. Das Verständniss dafür kann ihm nur dadurch erschlossen werden, dass er von Stufe zu Stufe von dem, dem kindlichen Sinn Fassbaren, Heiteren und Naiven, wie es uns Haydn und Mozart selbst in kleinen Sachen bieten, zu dem Tiefsinnigen unserer Zeit an der Hand eines gewissenhaften, tüchtigen und kunstverständigen Lehrers geführt werde.

Das ist der einzig richtige Weg, und L. Köhler äussert sich darüber in seinem Werke, „Der Klavierunterricht", folgendermaassen:

„Der Schüler ist am besten an dem vollkommen Durchreiften und Fertigen zu bilden, darum passen die sogenannten klassischen Kunstformen für ihn am besten; sie schliessen sich am innigsten dem Na-

finden, als Mozart's Klaviersonaten. Liegt doch auch der Grund dafür auf der Hand: Die blosse Form interessirt heutzutage durchaus nicht mehr, und dem Inhalt fällt alles anheim. Ja, bis in die Aeusserlichkeiten ist der Gedankenreichthum eingedrungen, das lehrt uns wahrlich das moderne Passagenwerk des Klavierspiels. Von diesem Standpunkte aus müssen wir durchaus für Verwendung moderner Musik beim ersten Unterricht eintreten, und trotzdem möchten wir auch Mozart und Haydn nicht gern entgehen lassen. Wir wissen es wohl, und haben es schon ausgesprochen, das eigentliche warme Interesse für jene ist bei solchem Bildungsgang unmöglich,*) aber ein historisches Interesse wird doch wohl noch zu wecken sein, und das sollte, denken wir, ausreichen. Wollen wir doch nicht etwa begeisterte Haydn- und Mozart-Spieler heranbilden, sondern vielmehr Leute, welche die Musik in ihrer Ganzheit übersehen und verstehen können. Der Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptungen lässt sich allerdings nur indirekt führen. Wäre, was Haydn und Mozart an Klaviermusik geschaffen haben, nichts mehr und nichts weniger als der reine Ausdruck ihres Genius, so würde die ganze Sache anders liegen. Allzusehr hat aber die Zeit ihren Klavierkompositionen die Signatur aufgedrückt, und zwar sind es gerade die Mängel der Zeit, die stets aus ihnen hervorleuchten. Es ist in erster Linie die Beschaffenheit des Instrumentes selbst, die uns ihren Werken mehr und mehr entfremden muss. Das Orchester jener Tage, wenn auch noch so schwach besetzt, ist doch immer ein Orchester, und leicht wird dem etwa empfundenen Mangel an Klangfülle durch eine maassvolle Modernisirung abgeholfen werden können. Ein damaliges Spinett und ein heutiges Klavier sind auf keine Art und Weise zusammen zu reimen. Wir sind weit entfernt, den dünnen Klaviersatz Haydn's und Mozart's allein als hindernd hervorzuheben, wir legen vielmehr das Hauptgewicht auf den eigentlichen Inhalt, und behaupten von diesem, dass auf ihn die Dürftigkeit des Spinetts zurückwirken musste. Dass deshalb aber beide, Haydn und Mozart, genug an Genie besassen, um auch für das Klavier Dauerndes zu schaffen, werden wir nicht vergessen. Mögen daher beide in Klavierkonzerten der Virtuosen stets ihre Vertretung finden, nur dem Dilettantismus dürfen sie im Unterricht einigermassen entfremdet werden. Das Hauptmaterial zum Klavierunterricht müssen uns die Lebenden und Jüngstverstorbenen liefern, und zwar in der Weise, dass sie sich um Beethoven herum gruppiren. Beethoven bleibt eben die Krone, aber nur auf ihn vorzubereiten sind moderne Kompositionen meist geeigneter, als Mozart und Haydn, oder auch Clementi. Wiederum werden Beethoven's letzte Sonaten selten von Dilettanten erreicht werden, und auch dafür ist die moderne Klaviermusik der einzige Ersatz. Aber nicht blos als Lückenbüsser wollen und brauchen wir sie zu halten; sie reden eine zu gute Sprache, um den eigenen Werth verkennen zu lassen.

---

türlichen an, haben einfach fassliches, ursprüngliches Wesen und geben so dem Schüler einen festen Boden, auf dem sein Musiksinn sicher Fuss fassen kann und von dem aus er zugleich auch die rechte Würdigung der Gegenwart, wie auch die richtige historische Perspektive des Neueren in die weitere Zukunft hinaus, gewinnt. Die beste Grundlage der praktischen Musikbildung ist darum (ausser der guten Vokalmusik), die klassische Rondoform, die Sonate, wie sie ihrerzeit von Haydn, Clementi, Mozart, Beethoven etc. vollendet ausgebaut und von späteren Komponisten bis auf die Gegenwart hin fortgeführt wurden, auch fernerhin von späteren Meistern noch immer kultivirt werden dürften. Durch gute Sonaten und Rondos (im kleinen Sonatinen und Rondinos genannt) wird der Schüler in der Technik wie im Musiksinne gefestigt und gekräftigt, wird sein Trieb zu rechtem, geläutertem Können geleitet — kurz, wird der Geist vertieft und die Anschauung bestimmt gerichtet.

Es ist dann Sache der Fortbildung durch den Lehrer, den so geklärten Sinn auch lebhaft nach Vorwärts zu richten, um alles andere Schöne richtig zu würdigen und zu geniessen, ja wohl gar dem Modernen eine vorwiegende Berücksichtigung zuzuwenden, sofern es solche neue Werke betrifft, welche schon gegenwärtig eine bedeutende Lebenskräftigkeit bethätigen, dadurch, dass sie schon jetzt übereinstimmend von den besten Künstlern werthgeschätzt werden. Das schützt vor aller schädlichen Einseitigkeit."

E. B.

*) Ich erlaube mir nochmals, dies in Abrede zu stellen. E. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der an Stelle Hobrechts zum Finanzminister ernannte Unterstaatssekretair **Bitter** ist bekanntlich nicht nur als Finanzbeamter, sondern auch als musikhistorischer Schriftsteller hoch geschätzt. Von bleibendem Werth sind seine „Geschichte des Oratoriums", „Mozart's Don Juan und Gluck's Iphigenie", „Karl Phil. Em. Bach und Friedemann Bach", „Ueber Gervinus Händel und Shakespeare", und „Verbesserte Uebersetzung des Don Juan".

— Die Königl. Hochschule für Musik veranstaltete am 20. Juni im Saale des Schauspielhauses eine musikalisch-dramatische Aufführung mit Orchester, in welcher die Ouvertüre und der erste Akt aus dem Wasserträger, der zweite Akt des Don Juan bis zum Sextett und die Kerkerscene aus dem Fidelio zur Darstellung kamen. Die jungen Künstler, Schüler des Herrn Prof. G. Engel und des Herrn Berndal errangen sich durch ihre Leistungen allseitige Anerkennung.

— Seine Majestät der Kaiser von Russland haben

die Widmung eines von dem Direktor der hiesigen Sophien-Musikschule, Herrn Paul Rachfall komponirten Trauermarsches auf den Tod gefallener Helden huldvoll anzunehmen geruht und dem Komponisten durch den Kaiserl. russischen Botschafter auf äusserst schmeichelhafte Weise seinen Dank aussprechen lassen.

— Ueber die Angelegenheit „Brahms-Reményi theilt Albert in Oldenburg dem Redakteur der Tonkunst, Herrn Dr. Albert Hahn, Folgendes mit:

Als Brahms im Spätsommer des Jahres 1853 zum ersten Male nach Düsseldorf kam, spielte er mehrere der erst viel später von ihm 4händig niedergeschriebenen ungarischen Tänze mit grosser Vorliebe. Er erzählte, dass er sie von dem Geiger Reményi gehört habe. Mit diesem hatte er kurz vorher von Hamburg aus seine erste Konzertreise gemacht. Nie hat Brahms diese Tänze für seine eigenen Erfindungen ausgegeben und Niemandem von uns, die wir damals uns des täglichen Verkehrs mit Brahms erfreuten, kam es in den Sinn, sie dafür zu halten. Als nun viele Jahre später Brahms die ungarischen Tänze für Klavier zu 4 Händen gesetzt herausgab, liess er auf den Titel setzen: „für Pianoforte zu 4 Händen gesetzt von J. Br.“ Ein Irrthum war also nicht möglich; es wurde auch niemals durch Jahre hindurch ein Zweifel laut; denn das „gesetzt“ und die fehlende Opuszahl auf dem Titelblatt schlossen eben jeden Zweifel aus. Als nun diesen Winter die von Reményi erhobene Anklage gegen Brahms die Runde durch alle Blätter machte, wurde ich natürlich vielfach darauf hin angeredet; ich verwies einfach auf den gedruckten Titel. Da aber sagte man mir, darauf stünde nichts von „gesetzt“ zu lesen. Jetzt endlich wurde mir der Zusammenhang der Sache klar; der ist nämlich so: Herr Simrock, der Verleger der ungarischen Tänze und meisten Werke Brahms, hat neuerlich für die Klavierwerke von Brahms einen Gesammttitel, worauf sie und alle Arrangements der Reihe nach aufgestellt sind, herstellen lassen. Darauf ist nun allerdings zu lesen: „Joh. Brahms, ungarische Tänze“ und weiter nichts. Das konnte Uneingeweihte und solche, die den ersten Titel nicht gesehen hatten, irre führen. Vielleicht hat Reményi die ungarischen Tänze nur mit dem neueren Gesammttitel und nicht mit dem ersten Originaltitel gesehen. Nur daraus könnte ich mir seinen Angriff erklären. So und nicht anders ist die ganze leidige Sache entstanden; wenn Jemandem ein Versehen beizumessen ist, so ist dies der Verleger, der den Gesammttitel herstellen liess ohne eine Ahnung von den Folgen haben zu können. Das Beste wäre, wenn Herr Simrock den alten Titel wieder herstellen wollte, dann wäre die Sache mit einem Male zu Ende geführt.

Dresden. Von Schülern des Konservatoriums wurden hier Scenen aus den Meistersingern, dem Prophet, Figaro und Stradella ausgeführt.

Ems. Als der Kaiser sich kürzlich zu Fuss in's Theater begab, wurden auf dem Wege das Künstlerpaar, Königl. Hofopernsänger Krolop und Frau v. Voggenhuber mit einer Anrede ausgezeichnet. Der Kaiser sprach zu Frau v. Voggenhuber über die „Olympia“ mit einer staunenswerthen Genauigkeit, wusste Alles, was diesmal gestrichen worden war. Herrn Krolop dankte er für seine so vortreffliche Rolle im goldenen Kreuz, mit der Versicherung, dass er in der Oper niemals fehle. Es machte dieses Begebniss Sr. Majestät, welches mehrere Minuten dauerte, so grosses Aufsehen und wuchs die Menge der Umstehenden, welche fast jedes Wort dieser ersten derartigen Ansprache hier in Ems bei dem diesjährigen Aufenthalt des Kaisers hörten, mit jedem Augenblicke.

Leipzig. Eine ausgezeichnete Aufführung der neunten Sinfonie von Beethoven veranstaltete Kapellmeister Sucher kurz vor dem Scheiden aus seinem hiesigen Wirkungskreise. Die vornehmsten Gesangs- und Orchesterkräfte der Stadt wirkten in dem Konzerte mit.

Moskau. „Eugen Onägin“, ein neues Werk für die Opernbühne von Peter von Tschaikoffski, ist vor einigen Tagen von den Zöglingen des Konservatoriums im kleinen kaiserlichen Theater aufgeführt worden. Das Orchester bestand aus Schülern des Konservatoriums; die Leitung führte der Direktor, Herr Nicolai Rubinstein. Die Aufführung war eine sehr befriedigende, Sänger, Sängerinnen und Orchester leisteten verhältnissmässig Vorzügliches. Seine Kaiserl. Hoheit der Grossfürst Konstantin Nikolaiwitsch, der hohe Protektor des Instituts, war von Petersburg gekommen, um der Aufführung beizuwohnen und sprach sich sehr beifällig über die Leistungen aus.

Neapel. Für das Konservatorium wurden im letzten Jahre 105,937 Frcs. verausgabt, von denen 54,162 Frcs. aus Staatsmitteln, 49,775 aus den Fonds des Instituts bezahlt wurden. Das Gehalt des Direktors betrug 7000 Frcs., des I. Lehrers für Kontrapunkt und Kompositionslehre 3960 Frcs.

Warschau. Hier starb am 29. Juni der bekannte Violinvirtuose und Komponist, Direktor des Konservatoriums, Anton v. Kontski.

Wiesbaden. Ausser dem Herrn Max Schwarz zeichnete sich auf dem Musikfeste auch noch Herr Bertrand Roth als Pianist aus und leistete Vorzügliches im Vortrage zweier Stücke von Tausig.

Bücher und Musikalien.

Chromatische Ausgabe von populären guten Sachen von Albert Hahn (Expedition der „Tonkunst“ in Königsberg in Pr. Leipzig). Heft 1. Preis 1 Mark.

Der Verfasser des vorliegenden Werkes, der sich durch eifrige und unermüdliche Thätigkeit für die Einführung der chromatischen Klaviatur und einer damit zusammenhängenden neuen Notenschrift, so wie durch die entschiedene Betonung der hohen Aufgabe der Musik, sittlich bessernd und veredelnd zu

wirken, in der von ihm herausgegebenen Wochenschrift „Tonkunst“, weit bekannt gemacht und in gleichgesinnten Kreisen sich Freunde erworben hat, übergiebt in diesem Heft I das Resultat seiner seitherigen Erfahrungen und Studien in Bezug auf die Chromatik der Oeffentlichkeit. Dasselbe ist für solche Spieler berechnet, die auf der jetzigen Klaviatur schon einen ziemlichen Grad der Fertigkeit erlangt haben, um sie planmässig mit den Eigenthümlichkeiten und der Behandlungsweise der chromatischen Klaviatur bekannt zu machen. Die dazu angegebenen Uebungen sind in chromatischer Schrift, wie sie der Verfasser nach verschiedenen darauf bezüglichen Vorschlägen und nach eigenen Ideen zusammengesetzt hat, aufgezeichnet.

Im Vorwort wird durch Zeichnungen und Erklärungen eine genaue Beschreibung der bogenförmig gebauten chromatischen Klaviatur und der Transpositionsleiste gegeben. Die Spannweite für den Klangfuss (Oktave) ist mit 15 Cm. angegeben; bei der jetzigen Klaviatur beträgt sie 16 Cm.

Ueber die Berechtigung der chromatischen Klaviatur und über ihre vielfachen Vorzüge gegenüber der jetzigen Klaviatur sind schon die Nachweise zur Genüge geführt und da sich seit längerer Zeit keine Stimme mehr öffentlich dagegen ausspricht, so darf wohl angenommen werden, dass alle, die sich eingehender mit der Sache beschäftigt haben, in Wahrheit nur das Eine gegen die Einführung der chromatischen Klaviatur einwenden können, dass sie für den schon fertig ausgebildeten Klavierspieler eine unbequeme Neuerung ist, da er, abgesehen von der Ausbildung der Hände an und für sich, noch einmal die technischen Studien von vorn anfangen müsste, um künstlerisches leisten zu können. Die hierzu nöthigen Opfer an Mühe und Zeit zu bringen, entschliessen sich nur wenige, zumal auch kaum ein unmittelbarer äusserer Gewinn davon zu hoffen ist. Den meisten Musikern fehlt's wenn auch nicht am Willen, doch an der Zeit und an Mitteln, nur der bessern Einsicht zu lieb oder zum besten der Nachwelt Opfer zu bringen, wie sie durch's Uebergehen zur chromatischen Klaviatur und Schrift nöthig werden.

Es ist aber namentlich für Musiklehrer- und Lehrerinnen nicht nöthig, dass sie sich eine lange Zeit auf der chromatischen Klaviatur einüben, um für die Einführung derselben mit thätig sein zu können. Mit einem Schüler oder einer Schülerin zugleich kann jeder Unterrichtende, der einen klaren Kopf und festen Willen hat, sozusagen unmerklich auf der chromatischen Klaviatur heimisch werden.

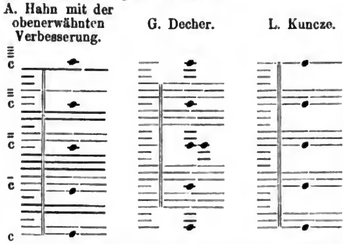
Der chromatischen Schrift des Verfassers liegt das jedenfalls richtige Prinzip zu Grunde, jedem einzelnen Ton eine besondere Tonstufe zuzuweisen, welches ja unserer heutigen Tonschrift auch zu Grunde lag, und nur durch Anwendung der chromatischen Versetzungszeichen unkenntlich gemacht wurde. Diese fallen selbstverständlich bei der chromatischen Schrift alle weg. Die Töne werden durch die Zahlen 1—12 benannt; C heisst 1 und hat seinen Platz auf der ersten (unteren) Linie des aus 3 dünnen und 3 dicken Linien bestehenden Systems für die eingestrichene Oktave (9ter Klangfuss). Auf den 6 Linien finden die Töne der ungeraden Zahlen $\left\{\begin{matrix}1 & 3 & 5 & 7 & 9 & 11\\ \text{c} & \text{d} & \text{e} & \text{fis} & \text{gis} & \text{ais}\end{matrix}\right\}$ ihren Platz; es sind dies die Obertasten der chromatischen Klaviatur. In den Zwischenräumen finden die Töne der geraden Zahlen $\left\{\begin{matrix}2 & 4 & 6 & 8 & 10 & 12\\ \text{des} & \text{es} & \text{f} & \text{g} & \text{a} & \text{b}\end{matrix}\right\}$ ihren Platz, die Untertasten der Klaviatur.

Zur weiteren Ausdehnung dieses nur für eine Oktave (1 Klangfuss) ausreichenden Liniensystems hat der Verfasser unmittelbare Wiederholungen unter- und oberhalb angereiht. Anlass hierzu mag vielleicht A. Dechers chromographische Darstellung einer Partitur gegeben haben. Wenn nun auch eine dünne und eine dicke Linie bei den nächsten Liniensystemen weggelassen werden, so ergiebt sich doch durch den unmittelbaren Anschluss des obern ein die Uebersicht sehr störendes Zusammentreffen von 8 Linien. Da sich die drei dicken auch nicht immer bestimmt von den dünnen unterscheiden lassen, so ist die nöthige Sicherheit im raschen Erkennen der Noten sehr in Frage gestellt.

Es wäre zwar eine Verbesserung dadurch möglich, dass bei der obern Fortsetzung des Liniensystems die untere dünne und dicke Linie weggelassen würde, wodurch es sich in gleicher Weise von dem mittleren abheben würde, wie das untere, bei welchem die obere dicke und dünne Linie weggelassen sind. Aber selbst dann ist noch ein sehr wichtiges Bedenken gegen das hier aufgestellte Liniensystem vorzubringen. Dasselbe muss nämlich nicht nur für ein einziges Instrument (das Klavier), sondern für jedes andere ebenfalls brauchbar sein, für Piccolo so gut als für Contrabass. Es muss deshalb in Bezug auf absolute Tonhöhe insoweit indifferent sein, dass es nicht zugleich die Tonregion mit bezeichnet, sondern nur jedem Ton seinen festen Platz giebt, ohne Rücksicht auf die Oktave, in welcher er vorkommt; zur Bezeichnung derselben genügt eine Ziffer, welche an Stelle der jetzt gebräuchlichen Schlüssel vorgezeichnet wird.

Es sind bis jetzt zwei andere Vorschläge für ein Liniensystem zur chromatischen Schrift vorhanden, die entschieden einfacher und zweckentsprechender sind, als das vorliegende. Der erste Vorschlag von G. Decher giebt das folgende System an, der zweite von L. Kuncze besteht noch einfacher als dieses in drei Linien mit dem Raum für drei Hülfslinien abwechselnd in folgender Weise, die sich unmittelbar einander anschliessen und nach Bedarf wiederholt werden können. Das Decher'sche System hat den Vorzug, dass es mit Anwendung einiger Hülfslinien für 2 Oktaven (Klangfüsse) ausreicht, wozu bei den andern Vorschlägen zwei Liniensysteme nothwendig sind; ferner ist bei ihm mit Beibehaltung des graphischen Netzes die Vertheilung der Klaviermusik für die beiden Hände auf zwei ganz merkbar getrennte Liniensysteme möglich. Bei dem Vorschlag von Kuncze, welches den Vorzug der grössten Einfachheit hat, würden sich zu dem letzteren Zweck für den gleichen Umfang 4 Liniensysteme nöthig machen, die sich

nicht merklich in zwei getrennte Gruppen für rechte und linke Hand theilen, wenn nicht das graphische Netz zerrissen werden soll. Zur Vergleichung dienen folgende Liniensysteme der 3 Arten für die gleiche Tonlage im Umfang von 4 Oktaven:



Die vor dem Doppelstrich angegebenen Hülfslinien werden nur in den nothwendigen Fällen geschrieben; bei den letzten beiden Systemen kann die Tonhöhe durch Vorsetzung einer Ziffer bestimmt werden, somit ebensogut das Contra-C als das zweigestrichene C mit der tiefsten Note bezeichnet werden.

Der Verfasser bezeichnet die Taktart nur mit dem Zähler; bei zusammengesetzten Taktarten ist auch die Gruppirung angegeben. Die aufgezählten Taktarten veranlassen zu der Bemerkung, dass es keine Takte giebt, die nur aus 1 bestehen; wenn auch hier und da bei schnellem Zeitmass nur 1 gezählt oder taktirt wird, so ist der Takt doch ein zwei- oder ein dreitheiliger. Takt ist hier als gleichbedeutend mit Tempo genommen; der Takt ist aber die Gruppirung der Zeitmaasse durch den Accent; zu einer Gruppe sind mindestens 2 oder 3 Zeitmaasse nöthig, aus denen sich die einfachen Taktarten bilden. Den 3theiligen Takt aus 2 und 1 oder aus 1 und 2 zusammengesetzt zu bezeichnen, also Accentverschiedenheit im 3theiligen Takt anzunehmen, ist ebenfalls nicht haltbar und scheint aus dem Umstand hervorzugehen, dass der Taktaccent als gleichbedeutend mit dem rhythmischen Accent genommen ist. Die Betonung vom 2ten oder 3ten Taktheil im ungeraden Takt ist stets ein rhythmischer Accent, der ganz unabhängig vom Taktaccent auftreten kann, aber nur durch seine Beziehung auf diesen letzteren verständlich ist. Sobald der Hörer das Gefühl für den taktischen Accent verloren hat, hat er auch nicht mehr die rechte Empfindung für den von diesem abweichenden rhythmischen Accent; er wird den letzteren als Taktaccent auffassen und die beabsichtigte Wirkung geht verloren. — Der Verfasser nimmt für die Noten feste Werthe an, für 𝅝 — 4 Sekunden, für 𝅗𝅥 — 2 Sek. u. s. w. bis zu 𝅘𝅥𝅰 — 1/32 Sek. Diese Annahme führt in der Praxis zu vielen Widersprüchen und macht die Bezeichnung des Tempo's nicht überflüssig, da die äusserst häufig nothwendig werdende Abweichung von der als fest angenommenen Geltung „schnell" oder „langsam" doch nichts anders als eine Tempobezeichnung sein kann.

Für das Wesen der Musik ist der relative Zeitwerth der Töne (der Rhythmus) von unendlich höherer Bedeutung, als das absolute Zeitmaass (das Tempo); deshalb genügt es vollkommen, wenn an den Noten der erste klar ersichtlich ist. Wenn für das absolute Zeitmaass eine bestimmte Notenform angegeben ist, deren Dauer zu Anfang des Stückes nach einer Skala von fest bestimmten Zeitwerthen bezeichnet ist, so dürfte damit allen in dieser Beziehung zu stellenden Anforderungen vollkommen Genüge geschehen.

Die Auseinandersetzungen über die Eigenthümlichkeiten der Spielweise auf der chromatischen Klaviatur, sowie die mit Fingersätzen versehenen Uebungen sind sehr zweckdienlich und genügen, um einen geübten Klavierspieler in das Wesentliche der Behandlung derselben einzuführen. Der Umstand, dass der Verfasser nicht überall die leichtesten Fingersätze angiebt, sondern öfters absichtlich die schwereren, kann befremdlich erscheinen. Die dafür angeführten Gründe haben aber ihre Berechtigung, und diese Art des Uebens lohnt sich gut.

Obwohl nun eine chromatische Notation der chromatischen Klaviatur vollkommen entspricht und ohne Zweifel eine nothwendige Folge der neueren Anschauungsweise des Tonsystems ist, so wird es doch Manchen, der für die Sache Interesse hat, abschrecken, wenn er sich auf einmal mit zwei ungewohnten Dingen befassen soll; es kann dieser Umstand Ursache sein, dass er sich aus Furcht vor zu grosser Schwierigkeit gar nicht näher mit der Sache befassen mag. Es ist deshalb wohl nicht überflüssig, dass besonders erwähnt wird, dass man auch ganz gut nach den jetzigen Noten auf der chromatischen Klaviatur spielen kann. Man hat sich nur die veränderte Tastenlage klar zu machen und sich eine gewisse Sicherheit im augenblicklichen Anschlagen und Benennen der verschiedenen Tasten und Töne zu erwerben und wird dann das Spielen nicht zu schwierig finden. Anfangs dürfte es sich empfehlen, keine Stücke zu wählen, die man auf der andern Klaviatur schon viel geübt hat, weil sonst die Gewohnheit im Fingersatz störend wirkt.

Das Spielen auf der chromatischen Klaviatur stört nicht das Spielen auf der jetzigen; nur eins wird nach kurzer Zeit fühlbar werden, dass die kleinere Spannweite auf der chromatischen Klaviatur von sehr grossem Einfluss auf ein bequemes und weniger ermüdendes Spielen ist.

Die neueste Bewegung für die konsequente Durchführung des thatsächlich schon seit 150 Jahren allgemein gebräuchlichen chromatischen Tonsystems in der äusseren Darstellung — Klaviatur und Schrift — wurde 1874 in öffentlichen Zeitschriften durch J. H. Vincent angeregt. Zur Seite traten ihm als Vertreter seines Vorschlags, die chromatische Klaviatur einzuführen, O. Quantz, A. Hahn und M. E. Sachs, der schon seit 1871 eine solche Klaviatur besass und sich ganz im Stillen die feste Ueberzeugung von deren Vortheilen verschafft hatte und für sie und eine ihr entsprechende Notation auf Grund längerer Erfahrung und eingehender Studien eintreten konnte. — Im Jahre 1876 entstand der Verein „Chroma", dessen Mitglieder nicht nur in Deutschland zu finden

sind, sondern auch in Russland, in Amerika etc. Hahn ist Vorsitzender und hat das von ihm begründete Vereinsorgan, die „Tonkunst“, in sehr anzuerkennender Weise für die Sache der Chromatik wirken lassen. Er hat sich auch ausserdem durch Vorträge über die Vortheile der Klaviatur und durch Spielen auf derselben so viele Mühe gegeben, die Idee weiter zu verbreiten und ihr Freunde zu gewinnen, dass ihm das wesentlichste Verdienst zuzuschreiben ist, wenn die Sache schneller Eingang findet, als man hoffen konnte. H. Machesis.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

H. Dorn: Première Surprise du jeune Pianiste sur les touches noires.

Romance pour le piano à 4 ms. op. 87. Berlin, Julius Weiss.

A. J. Nowotny: Sonate für Kinder, welche noch keine Oktave spannen können. op. 8. Prag, A. Christoph und W. Kubé.

(Besonders verwendbar Satz 1 und 2.)

Antworten.

Herrn **H. Höhne** in **Riga**. Bedaure sehr, habe aber keine Bekanntschaften in Hull, die Ihrer Schülerin nützen könnten.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Die Tagesordnung der Sitzung vom 1. Juli betraf das zu eröffnende Unterrichtsnachweisebureau. Der Vorsitzende, Prof. Dr Alsleben, erklärt sich unter Bezugnahme auf ein ihm darüber vom Prof. Breslaur, der an den Verhandlungen nicht theilnehmen konnte, zugegangenes Promemoria*) für die Bezeichnung „Unterrichtsnachweis.“ An diesem Abende entspinnt sich nun ein allgemeiner des Interessanten die Fülle darbietender Meinungsaustausch über die ganze Angelegenheit, ohne dass etwas Festes beschlossen wurde. Als Ergebnisse sind nunmehr zu bezeichnen, dass der Verein durch seinen Vorstand sich öffentlich an das Publikum wenden wird, dass weder dem Publikum noch dem Aspiranten aus der Mitte des Vereins Kosten erwachsen sollen; ferner erklärt sich die Versammlung noch einmal mit grosser Majorität für die Richtigkeit des Prinzipes, einen derartigen Unterrichtsnachweis zu eröffnen. Besonders erfreulich war es auch, dass in dieser Sitzung mehrere Damen mit Erfolg das Wort ergriffen haben. Der Vorsitzende sprach noch den speziellen Wunsch aus, dass die verehrlichen Mitglieder in den Ferien über einen Modus nachdenken möchten, wie der Verein dabei dem Publikum gegenüber eine Art Garantie übernehmen könnte. Von den Herren betheiligten sich besonders die Herren Eichberg, Lessmann und Rudorff an der Diskussion. Die nächste Sitzung findet am 1. Dienstag im Oktober statt.

*) Der Eingang desselben lautet:

„Die grosse Anzahl derjenigen, welche ohne Beruf und Fähigkeit Musikunterricht ertheilen, schädigt die Interessen der Kunst, sowie die der Musiklehrer und des Publikums. Es ist eine wichtige Aufgabe des Vereins, dafür zu sorgen, dass die musikalische Ausbildung der Jugend nur anerkannt tüchtigen Lehrern und Lehrerinnen anvertraut werde, wir schützen dadurch die Kunst, das Publikum, wir schützen aber auch uns selbst vor unwürdiger, den Stand der Musiklehrer schädigenden Konkurrenz. Unser Verein, dem nur anerkannt tüchtige Musiklehrer als Mitglieder angehören, hat die Macht, auch nach dieser Richtung hin segensreich zu wirken und durch Begründung eines Unterrichtnachweises dem Uebel erfolgreich entgegenzutreten.“

Die nun folgenden Vorschläge bildeten den Gegenstand der in dieser Sitzung begonnenen, aber noch nicht zu Ende geführten Verhandlungen.

Mitgliederverzeichniss des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

(Fortsetzung.)

Dir. Eduard Rohde, Weinmeisterstr. 4.
Dir. Paul Rachfall, Rosenthalerstr 8a.
Prof. Ernst Rudorff, Lichterfelde bei Berlin.
Frl. Amélie Rühlich, Dessauerstr. 31.
Königl. Musikdir. Rösenfeld, Neue Königstrasse 43.
Frl. Minna Richter, Zimmerstr. 15.
- Emilie Böttcher, Stralsunderstrasse 15.
Rehbaum, Askanischer Platz 4.
Philipp Scharwenka, Teltowerstr. 35.
Frl. Anny Später, Louisenstr. 59.
B. Stollbrock, Kochstr. 5.

(Fortsetzung folgt.)

An die Mitarbeiter.

Ich bitte die geehrten Mitarbeiter höflichst, in ihren Beiträgen für dieses Blatt die Fremdwörter möglichst zu vermeiden und sich einer einheitlichen Rechtschreibung zu befleissigen. Vor allen Dingen möchte ich das undeutsche c vermieden haben, **sobald es dem Laut des deutschen K entspricht:** (Konzert, Komponist) und **sobald das Wort, in welchem es enthalten ist, auf deutsche Weise gebeugt wird:** (das Konsistorium, die Konsistorien.) Ferner empfehle ich diejenigen **Substantiva klein zu schreiben, welche die Bedeutung anderer Wortarten angenommen haben,** z. B.: angesichts, seitens, anfangs, morgens, zeitlebens, theilnehmen u. s. w.

Emil Breslaur.

Bis zum 10. August sind alle für [illegible]mmten Briefe und Manuskripte nach Bad Flinsberg in Schlesien [illegible]richten. Emil Breslaur.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. E[illegible]
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Ve[illegible]
Druck von Rosenthal & C[illegible]

[illegible]r entsprechende Notation [illegible]
Erfahrung und eingehender Studien [illegible]
Im Jahre 1876 entstand der Verein „[illegible]",
[illegible]ssen Mitglieder nicht nur in Deutschland zu [illegible]

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 15. **Berlin, 1. August 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber die musikalischen Verzierungen.

Von **Hermann Schramke.**

Vor kurzem entbrannte zwischen den Herren Professoren H. Ehrlich und Ernst Rudorff ein Streit über die Art und Weise der Ausführung der musikalischen Verzierungen.

Den Ausgang dieses Streites habe ich leider nicht verfolgen können, da mir die Musikzeitschrift „Echo", in der die genannten Herren ihre Meinung äusserten, nicht zugänglich war. Ich weiss also nicht, wie die Sache endete, aber so viel weiss ich, dass auch unter vielen andern Lehrern, hervorragenden Autoritäten, noch die verschiedensten Ansichten über die Ausführung der musikalischen Verzierungen herrschen.

Ich besinne mich aus meiner Studienzeit, dass an ein und demselben Konservatorium der eine Lehrer den Pralltriller z. B. kurz vor dem betreffenden Zeittheil, der andere dagegen ihn als eine vollkommene Triole auf dem Zeittheil spielte; der dritte aber, um seine Meinung befragt, meinte, es wäre wohl ziemlich gleichgültig, ob so oder so, wenn die betreffende Verzierung nur gut heraus käme. Wo, frage ich, bleibt aber da die Moral der Kunst, wo das, was wir Styl nennen, wenn jeder einzelne gerade nur nach der ihm gutdünkenden Anschauung verfahren kann? Giebt es denn keine Kunstgesetze mehr oder lässt sich die Lehre von der Ausführung der Verzierungen nicht genau begründen?

Mit den Klavierschulen ist es nicht anders wie oben geschildert. So kam mir neulich eine neue preisgekrönte Klavierschule in die Hände. Da sieht „für deutsche Weise geb „Verzierungen" ich diejenigen Substantiva kle anderer Wortarten angenommen haben, lebens, theilnehmen u. s. w.

schon in 10,000 Exemplaren verbreitet und es wird nicht lange dauern, da eine französische und englische Ausgabe in Sicht ist, dass bald die 100,000 voll sein werden. Diesen 100,000 Schülern wird aber über die musikalischen Verzierungen eine grundfalsche Anschauung beigebracht. Jedenfalls wäre es wünschenswerth bei der sonstigen ausserordentlichen Brauchbarkeit der Schule das genannte Kapitel den Kunstgesetzen gemäss umzugestalten.

Im Hinblick auf diese so wenig erfreulichen Thatsachen, erscheint es hoch an der Zeit, der allein richtigen Anschauung möglichst grosse Verbreitung zu schaffen und auch im Kreise der Klavierlehrer das Interesse für die Sache anzuregen. Dieser Aufsatz will damit den Anfang machen und wir veröffentlichen ihn in der Hoffnung, dass er möglicherweise eine Diskussion hervorrufen werde, die der Sache selbst nur zum Vortheil gereichen könnte.

Auffällig muss vor Allem zunächst der Umstand erscheinen, dass gegen früher die Zahl der Verzierungsmanieren sich bedeutend vermindert hat. Was hat noch die Bachische Zeit für eine Unzahl gekannt. Keine einigermaassen ihrer melodischen Stellung nach bedeutsame Note entbehrte eines Schnörkels. Mit dem allmächtigen Fortschreiten von mehr äusserlich spielseliger Musik zu grösserer Gefühlstiefe und geistigerem Inhalte verschwanden auch nach und nach die bereits bedenklich verblassten, aber so massenhaft im Toilettenkasten der Musik aufbewahrten Zierrathen und der seltsame Flitter-

putz. Die Komponisten wenigstens kehrten zu einfacherer, geschmackvoller Verzierung ihrer Melodie zurück, wenn auch die Ausführenden selbst noch nicht so bald davon gelassen haben mögen.

Bei Beethoven haben wir es nur verhältnissmässig selten mit den Verzierungen zu thun, während Mozart öfter davon Gebrauch macht. Doch das lag in der Zeit und wir haben nicht Ursache, mit ihm darüber zu rechten. Wir wollen vielmehr lernen, diese Verzierungen so nett und schön auszuführen, wie er das unzweifelhaft am besten von Allen gekonnt hat. Möchten wir doch auch auf keinem Bilde aus der älteren Schule das beseitigt wissen, was der Geschmack der Zeit ihm hinzugefügt hat und wodurch gerade dieser gekennzeichnet wird.

Beethoven war es aber um etwas mehr zu thun, als dem Geschmack seiner Zeit zu huldigen, er empfand offenbar ganz anders als seine Vorgänger. Ihm musste, das liegt in seinem ganzen Wesen, die Mehrzahl der Verzierungen als etwas mehr Aeusserliches erschienen sein. Er gab durch sie fast immer nur dem Einzeltone eine eindringlichere Wirkung, während er sie verhältnissmässig selten zum äusseren Aufputz einer Melodie verwendete.

Hierauf begründen wir unsere Anschauung von der Entstehung und der Ausführung der Verzierungen. Wir müssen dabei nothwendiger Weise auf den Gesang zurückgreifen. Denn wie alle Instrumentalformen, polyphone wie homophone ihren Ursprung in der Gesangsmusik haben, so auch die Verzierungsmanieren.

Man denke sich einen Sänger, der in der Gemüthserregung, die jedem wahren Sänger beim Vortrage kommen muss, wenn sein Gesang auch wiederum den Weg zum Herzen finden soll, eine Melodie, ein Lied oder eine dramatisch bewegte Arie singt. Seine Stimme wird mit zunehmender Erregung in Mitleidenschaft gezogen. Der Schmerz, auf den Ton übertragen, wird diesem einen Anflug oder eine Aehnlichkeit des Schluchzens verleihen, was im Gesange einem Vorschlage fast gleich käme. Der Ton, welcher der höchste in einer Melodie ist, oder in dem das Gefühl oder die Steigerung gipfelt, könnte bei lebhaft Vortragenden noch ein Streben nach höherer Steigerung hervorrufen, die vielleicht in einem dem Hauptton umspielenden Verzierungston den besten Ausdruck fände.

Aus diesem heraus bei einem länger gehaltenen Tone entwickelt sich ganz naturgemäss der Triller, weil die einmal gefühlserregten Nerven auch die Stimmbänder andauernd in Vibrationen versetzen und sich allmählig erst wieder beruhigen.

Gleich wie sensible Flammen nach den Rhythmen der Musik oder den Schwingungen und Stössen eines klingenden Intervalls tanzen und hüpfen, so verrathen die Töne, welche der Stimme eines warm empfindenden Sängers entlockt, von den Wallungen des erregten Gemüths oder den Schlägen des pulsirenden Herzens erzeugt, eigenartige Schwankungen.

Aus der bislang wahrscheinlich unbewusst dargestellten Erregung des einzelnen Tones heraus entwickelte sich wahrscheinlich sehr bald das System. Das bescheidene Pflänzchen fand günstigen Boden in den Kehlen der Sänger und auf den Instrumenten der Musikanten; es begann zu wuchern und gestaltet sich zu einem merkwürdigen Gewächs mit den mannigfachsten Abarten und den wunderlichsten Formen. Wie weit dabei die Vögel die Lehrmeister der Menschen gewesen, lasse ich dahin gestellt. Aus den einfach schwankenden oder aufflackernden Tönen heraus bildete sich die Unzahl von Flittern und Franzen, von Häkchen und Schwänzchen, endlich die Koloraturen und Kadenzen. Alle diese feinen Sächelchen kamen schnell und sicher in Aufnahme. Sie waren zur Modesache geworden und übten einen gerade nicht sehr nützlichen Einfluss auf die Musik aus. Aber dem Sänger waren sie eine willkommene Handhabe für das Kokettiren mit der leichtgläubigen Zuhörerschaft, den Instrumentalisten eine reiche Domäne zur billigen Entfaltung und Darstellung ihrer technischen Fertigkeit auf Kosten der wahren Empfindung.

Nicht sonderlichen Vortheil zog die Kunst aus ihnen. Ist es doch heutzutage noch manchmal zu hören, dass entgegen dem Komponisten, irgend ein Sänger oder Instrumentalist, hier und da mit einem Lieblingsmätzchen die Melodie verbrämt! Gönnen wir dieser Gattung von Künstlern ihr Vergnügen!

(Schluss folgt.)

Ueber die Benennung der sieben Töne der C-Tonleiter.

Von **P. Hassenstein.**

Häufig kann man von nachdenkenden Schülern die ganz natürliche Frage stellen hören, wie es wohl komme, dass wir (die germanischen Nationen) für die Töne der C-Dur-Skala eine Benennung haben, die aus der Reihe des Alphabets ganz willkürlich herausgegriffen zu sein scheine. Willkürlich — denn die Namen in der Skala beginnen nicht mit dem ersten, sondern mit dem dritten Buchstaben des Alphabets; auch sei von die-

sem aus die in dem Alphabet vorhandene Reihenfolge nicht wahrzunehmen. Ueberdies hätten die romanischen Völkerstämme an den Silben ut (oder, wie die den weichern Klang liebenden Italiener sagen: do), re, mi, fa, sol, la, si eine von der unsrigen ganz verschiedene Namensbezeichnung.

Zur Beantwortung des ersten Theils dieser Fragen müssen wir, wiewohl uns die Tradition auf den Papst Gregor den Grossen, als den Urheber der Buchstabenbenennung hinweist, doch zur besseren Klarlegung der Sache bis auf die ersten Anfänge der christlich-abendländischen Musik, wenigstens bis auf den gegen Ende des vierten Jahrhunderts lebenden Bischoff von Mailand, den heiligen Ambrosius, zurückgehen.

In Folge eines auf dem Konzil zu Laodicea (im Jahre 367) gefassten Beschlusses: es dürfe in den Kirchen beim Gottesdienste nicht wie bisher von der ganzen Gemeinde, sondern nur von den dazu verordneten Sangeskundigen gesungen werden, war der Kirchenmusik, die bis dahin nichts weiter als ein eben nur höchst einfacher, kunstloser Naturgesang sein konnte, erst die Möglichkeit gegeben, sich zur höchsten Vollendung zu entwickeln. Man errichtete um diese Zeit zur Ausbildung von Kirchensängern an mehreren Orten Singschulen, in denen sich gewisse Normen, bestimmte Kunstgesetze für die heilige Musik bildeten. Zu diesem gehörte das Aufstellen einer Tonreihe, unseres heutigen d, e, f, g, a, h, c̄, d̄, welche der heilige Ambrosius aus der Reihe der antiken griechischen Oktavengattungen herübernahm, derselben drei andere (e — ē, f — f̄, und g — ḡ) beigesellte und diese vier Tonarten, nach ihm ambrosianische Kirchentöne genannt, zum Fundament des ganzen Kirchengesanges machte. Nicht nur sie selbst hatten griechische Namen: authentus prostus, authentus deuterus, authentus tritus und authentus tetrardus, auch für die einzelnen Töne derselben waren die Namensbezeichnungen der griechischen Sprache entlehnt.

Erst Gregor der Grosse (590—604 Papst) soll die griechischen Namen beseitigt haben, dadurch, dass er an ihrer Stelle die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets setzte. Aber wie das? — Keine der ambrosianischen Oktavengattungen begann ja mit einem Tone, der unserem a entsprochen hätte!

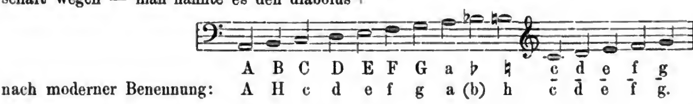
Gregor vermehrte die authentischen um vier neue, sogenannte plagale Töne, d. i. Neben- oder Seitentöne (von πλαγιάζω, schief oder seitwärts stellen), indem er die vier höheren Tonstufen der authentischen Töne in die tiefere Oktave transponirte. Er erhielt somit

aus	d e f g a h c̄ d̄	authentisch
	A H c d e f g a	plagal
aus	e f g a h c̄ d̄ ē	authentisch
	H c d e f g a h	plagal
aus	f g a h c̄ d̄ ē f̄	authentisch
	c d e f g a h c̄	plagal
aus	g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ	authentisch
	d e f g a h c̄ d̄	plagal.

Er verfügte also über folgendes Tonsystem:

in welchem er die Töne, von A ausgehend, benannte: A B C D E F G a b c d e f g

Wir sehen, es fehlte zu jener Zeit die Benennung H, wofür der Buchstabe B auftritt. Zum neuen Namen kam man später erst durch einen ganz besonderen Umstand. Während nämlich in einer jeden der obenangeführten Oktavengattungen der Schritt von der ersten zur vierten Stufe das Intervall einer reinen Quarte zeigte, ergab es sich in dem dritten authentischen Kirchenton (f — f̄) als das einer übermässigen Quarte (tritonus f — h), das seiner dissonirenden Eigenschaft wegen — man nannte es den diabolus in musica, den musikalischen Teufel — auf das strengste verboten war. Um diesem Uebelstande abzuhelfen, sah man sich gezwungen, das b (unser h) in diesem tonus um einen halben Ton tiefer zu singen, und unterschied nun im ganzen System ein ♭ (b rotundum oder b molle) für den halben und ♮ (b quadratum oder b durum) für den ganzen Tonschritt von a. Dieses b quadratum aber ist unser h. Jetzt gestaltete sich das Tonsystem folgendermaassen:



Als man später das Gebiet der künstlichen Oktavengattung verliess und sich dafür zur natürlichen, unserer Durskala c — c̄ als der Grundlage für die moderne Musik hinwandte, erhielt man eben die Reihenfolge der Buchstaben, wie wir sie gegenwärtig haben an c d e f g a h c̄.

Wir kommen nun zur Beantwortung des letzten Theils der Frage: „Woher haben denn die Romanen ihre Silbenbenennung genommen?"

Die Entstehung derselben ist zurückzuführen auf Guido von Arezzo (Guido Aretinus), einen Mitte des 11. Jahrhunderts in dem Kloster Pomposa bei Ravenna lebenden Benediktinermönch. Guido, dem die Nachwelt alle möglichen Erfindungen auf dem Gebiete der Tonkunst theils mit Recht, theils mit Unrecht zugeschrieben hat, wird für den Begründer der Solmisation angesehen, einer Methode, nach welcher er beim Gesangunterricht durch Reihen von sechs Tönen (Hexachorde), denen gewisse Merksilben untergelegt waren, seinen Schülern das Treffen der Tonstufen erleichtern wollte.

Er bediente sich dazu der Melodie zu einer Hymne an den heiligen Johannes, in welchem die Sänger ihn, ihren Schutzpatron, baten, sie von der Heiserkeit zu befreien, damit sie von Neuem sein Lob zu verkünden im Stande wären. Die erste Strophe dieser Hymne aber lautete:

Ut queant laxis
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Johannes.

Da nun diese Melodie so eingerichtet war, dass vom Ton c ausgehend jeder neue Versanfang auf die nächstgelegene, höhere Tonstufe zu stehen kam, so waren unter die Noten
c d e f g a
die Silben ut re mi fa sol la gelegt.

Es hat wohl nicht im entferntesten in der Absicht Guido's gelegen, die gregorianische Buchstabenbenennung durch diese Silben zu verdrängen; dennoch haben die Franzosen, Italiener und Spanier, nachdem die Erstgenannten für die siebente Stufe noch das si eingeführt, diese Merksilben als Tonbenennung angenommen und im Gebrauch behalten, dieselbe aber dadurch äusserst schwerfällig gemacht. Denn wo wir Deutschen zur Erhöhung oder Erniedrigung irgend eines Tones seinen Namen die Silbe is, beziehungsweise es, oder gar nur den Buchstaben s anhängen, müssen jene ihre Silben um zu erhöhen, das Wort dièse (diesis, mittelalterliche Bezeichnung für das Erhöhungszeichen ×, unser ♯), um zu erniedrigen sogar b-moll (anderer Name für b-quadratum, siehe oben.) hinzufügen. So lesen wir denn auf französischen Titelblättern für Musikstücke, die wir beispielsweise kurzweg nennen würden: „Sonate in cis-moll", „Sonate dans le ton d'ut dièse mineur", oder für: „Präludium in as-dur": „Prélude dans le ton de la b-moll majeur".

Von der Berliner Gewerbe-Ausstellung.

Was die Musik angeht von Emil Breslaur.

(Aus dem „Berl. Fremdenbl.", No. 161 vom 13. Juli.)

Wenn man dem Zuge der Stadtbahn folgend, an dem lichten, freundlichen Café Bauer und der lauschigen Weinstube von Knoop vorübergeht, gelangt man bald rechts abbiegend zur Gruppe 12 der Ausstellung, in welcher die musikalischen Instrumente in einem grossen an zwei Seiten offenen Raume und deshalb sehr zum Nachtheile ihrer Klangwirkung, Aufstellung gefunden haben. Dass einen hier nur süsse Harmonien umfangen, wie man anzunehmen berechtigt ist, wird von dem in Zweifel gezogen werden, der zu einer der belebteren Tagesstunden in die Nähe dieses Raumes gelangt. Sitzen da drei muthmasslich etwas angeheiterte Herren, jeder an einem der Biese'schen Pianinos und spielen, dicht umdrängt von Hörern, mit einer Takt- und Gleichmässigkeit, welche Schülern der weiland Wandelt-schen Musikschule zur Ehre gereichen würde, ein und dasselbe lustige Tanzstück. Die Kraftentwickelung von sechs derben Fäusten gereicht aber der feinen, wie poetischen Klangwirkung, wodurch sich die Biese'schen Pianinos auszeichnen und welche als ein charakteristisches Merkmal derselben gelten, nicht gerade zum Vortheil. Fast gleichzeitig aber ertönt die grosse Karoussel-Dreborgel von Frati oder Zabekow mit ihren schmetternden Trompeten oder eine von Pietschmann's Harmonikas, und nun denke man sich dieses Konzert (lucus a non lucendo) das Stein erweichen, Menschen rasend machen kann, in dem schliesslich der lauteste und robusteste Schreier über die feiner und zarter organisirten Instrumente den Sieg davonträgt.

Viel kollegialischer und besser gesittet zeigen sich die Instrumente, welche in dem durch die Korbmöbel von diesem Raume getrennten Rundsaal aufgestellt sind. Hier befindet man sich in wirklich guter Gesellschaft, in der wirres Durcheinander, als nicht zum guten Ton gehörig, verpönt ist. Wenn Duysen oder Hartmann oder Westermeyer sprechen, schweigt Straube, und umgekehrt. Von den Flügeln, die sich hier befinden, müssen die von Duysen — (Bechstein hat nicht ausgestellt) — zuerst genannt werden. Der grosse Konzertflügel zeichnet sich durch mächtigen, edlen, vollen Ton, durch vollendete Gleichheit in allen Oktaven und eine ausgezeichnete Arbeit,

zu der nur das beste Material verwendet wird, vor allen anderen aus. Meiner Individualität entspricht am meisten der zweitgrösste, mit Rosenholz ausgelegte, der zwar nicht einen so grossen Ton wie sein grösserer Bruder entwickelt, dafür aber durch anmuthende Weichheit und Lieblichkeit fesselt. Zugleich ist der Anschlag so präcis, dass es nur des geringsten Fingerdruckes bedarf, um den Ton zu erzeugen. Ich will hier beiläufig erwähnen, dass die leichte Anschlagsart, wie sie die meisten der neueren Instrumente und auch aller der auf der Ausstellung befindlichen zeigen, als eine hochwillkommene Errungenschaft unserer Zeit zu betrachten ist. Vor noch nicht allzu langer Zeit glaubte man die schwere Spielart als einen Vorzug des Instrumentes betrachten zu müssen, beachtete aber nicht, dass sich der Spieler dadurch leicht einen harten, rauhen Anschlag angewöhnte, während die leichte Spielart der neueren Instrumente eine seelenvollere Tongebung, leichtere Beweglichkeit der Finger begünstigt.

Dicht neben dem Duysen'schen Instrument befinden sich 5 Harmoniums aus der weit bekannten Fabrik von Straube, welche sich mit den besten amerikanischen Fabrikaten messen können. Alle, selbst das kleinste, das man auseinandernehmen, in eine kleine Kiste packen und von Ort zu Ort tragen kann, haben einen ausgiebigen Ton und einen sehr mässigen Preis. Das kleine, eben erwähnte, kostet nur 180 Mk., das grösste, ein Harmonium in rein gothischem Styl, das Gehäuse in Eichenholz, mit zwei Manualen, Pedal, Pedalkoppel, acht klingenden Stimmen und Kollektivzug — nur 1200 Mark. Das volle Werk entwickelt eine solche Kraft, dass der Raum einer kleinen Kirche dadurch vollständig ausgefüllt wird. Als Uebungsinstrument für Seminare und Musikschulen eignet sich das mittelgrosse, mit einem Manual und freiem Pedal mit 16 Fuss-Ton. Ausserdem erwähne ich das Salon-Harmonium und das Harmonium in Pianinoform.

Noch zwei Flügel ausser den Duysen'schen birgt dieser Raum, beide in verschiedener Beziehung hoher Beachtung werth. Der eine derselben von Westermeyer hat den lieblichen Ton, sowie die gediegene Bauart mit manchen anderen guten Instrumenten gemein. Was denselben aber auszeichnet, das ist die neue in Deutschland, England und Amerika patentirte Mechanik, eine Erfindung des genialen Fabrikanten, welche durch ein Modell veranschaulicht wird und die von der aller anderen Systeme abweicht. Ich werde demnächst eine fachgemässe Erklärung darüber mit Zeichnung veröffentlichen, hier möge die Angabe genügen, dass als Vorzug dieses Systems die grössere Dauerhaftigkeit der Instrumente durch möglichste Schonung der Mechaniktheile und beliebige Verminderung der Kraft des Hammerschlages, demzufolge beliebige Verminderung der Tonstärke zu betrachten ist. Diese Tonveränderung, welche der Spielende nach Belieben durch Drehung eines Schlüssels vom ff bis zum pp bewirken kann und wodurch die eigentliche Spielart des Instruments keine Beeinträchtigung erfährt, hat nicht nur den Zweck, die Mechanik desselben, sondern auch die Nerven des Spielers zu schonen. Wir werden in Folge dieser segensreichen Erfindung weit weniger von nervösen Klavierspielern und unglücklichen, durch stundenlanges, starkes Ueben musikalischer Hausgenossen zur Verzweiflung gebrachten Miethern zu hören bekommen.

Der andere Flügel, auf den ich die Aufmerksamkeit aller Klavierspieler richten möchte, ist der von W. Hartmann. An ihm, sowie an einem daneben aufgestellten vortrefflichen Pianino — die äussere Ausstattung nach Hettwig's Entwurf — ist das von Zacharias erfundene Luftresonanzwerk, eine Vorrichtung zur Tonverlängerung, angebracht. Die Wirkung derselben ist folgende: tritt man das linke Pedal und spielt die Töne etwas stärker, so klingen sie nach, länger, als wenn man die Dämpfung aufhebt und ohne dass, wie dies bei der Hebung der letzteren der Fall ist, ein Ton in den anderen überfliesst. Ohne das linke Pedal loszulassen, kann man immer mehr Töne zum Nachklingen bringen, kann die Hand sogar fortnehmen, und diese verlängerten Töne von Tönen anderer Tonregionen umspielen lassen. Die reizendsten Wirkungen, unmöglich auf anderen Klavieren, lassen sich dadurch erzielen. Um das, was in Bezug auf die Flügelfabrikation Vorzügliches geleistet worden ist, gleich zusammenzufassen, nenne ich das ausgezeichnete Instrument, welches Willmanns (Westermann & Co.) in dem grösseren Raume ausgestellt hat und das Fülle des Tones mit leichter, genauer Spielart und edler Klangfarbe vereinigt. Bei diesem Flügel besteht das Eisenwerk nicht aus Gusseisen, sondern sämmtliche Spreizen sowie die Anhänge-Platten der Saiten sind von Schmiedeeisen und einzeln eingepasst, wie es die Zugkraft der Saiten erfordert. Dadurch vermeidet man den eisernen Klang, dem man zuweilen bei Anwendung zu starker gusseiserner Rahmen begegnet und erzielt den schönen festen Flügelton, der eben den Klang des Flügels von dem des Pianino unterscheidet.

Wenden wir uns jetzt zu den Pianinos, so fallen die 5 von Conrad Krause schon durch ihr Aeusseres auf und erregen durch die Schönheit und Eigenart der Ausstattung gerechtes Staunen. Das Kaiserin-Augusta-Piano, welches früher im Uhrsaale der Akademie ausgestellt war, hat bereits eingehende Würdigung gefunden. Die weissen, reichen und überaus fein gearbeiteten Holzverzierungen sind Meisterwerke der Holzschnitzkunst und fesseln ausserdem durch sinnvolle Allegorien. Zwei andere vom Kgl. Baumeister Luthmer in früherem Renaissancestyl entworfen, gehören in Bezug auf die Ausstattung zu dem Schönsten und Stylvollsten, was auf der Ausstellung vorhanden ist. Ein hohes Pianino im französischen und ein Salon-Pianino im Phantasiestyl zeichnen sich durch nicht geringere Eleganz und Sauberkeit der Arbeit aus. Ich muss gestehen, dass ich an die Tonprüfung dieser so schön ausgestatteten Instrumente mit einigem Zagen ging. Wie, wenn die schöne Hülle einen geringen Kern birgt? Ich hätte mich geärgert wie über einen schönen Körper, in dem eine hässliche Seele wohnt. Glücklicherweise waren meine Befürchtungen unbegründet. Der Ton aller dieser Instrumente ist schön und edel wie ihr Aeusseres, sie sind alle vorzüglich egalisirt und haben eine angenehme leichte Spielart. Ein anderer Vorzug

derselben besteht darin, dass durch eine sinnreiche Vorrichtung das Knarren vermieden wird, welches sich gewöhnlich bei Pianinos nach längerem Gebrauche zeigt. — Zu den Fabrikanten, welche es verstehen, ihren Instrumenten eine eigenthümliche, sie von anderen unterscheidende Klangfarbe zu verleihen, gehört auch August Dassel, dessen Fabrikate mir von früher her als sehr gediegen bekannt sind. Es ist die erwähnte Eigenschaft immer ein Zeichen besonderer, gleichmässiger Sorgfalt, welche dem Bau der Instrumente gewidmet wird. Ich sah 5 Instrumente der genannten Firma, ein hohes, kreuzsaitiges Pianino in Renaissancestil von Rosen- und imitirtem Ebenholz, ein hohes Pianino von silbergrauem Ahorn und gleichfalls imitirtem Ebenholz, dessen Ausstattung einen ganz reizenden Eindruck gewährt und dessen Ton mir von allen am meisten zusagte, ein kreuzsaitiges in bulgarischem Nussbaumholz, ein Salon-Pianino und ein ganz kleines Piano, Pianet, das trotzdem einen vollen, angenehmen Ton entwickelt, sehr dauerhaft gebaut ist und nur 330 ℳ kostet. So geschmackvoll das Instrument von Rosenholz ausgestattet ist, so übt die viele und etwas massive Holzarbeit einen nachtheiligen Einfluss auf den Ton aus.

Sehr beliebt sind die Mozart-Pianinos von Endrés, sie haben fast alle einen breiten, gesangvollen Ton.

Es mangelt der Raum, um über alle ausgestellten Instrumente ausführlich zu berichten, ich mache noch einige namhaft, deren Eigenschaften mich besonders erfreuten, muss aber hervorheben, dass fast bei allen, auch hier nicht genannten, auf Ton, Bauart und geschmackvolle Form grosse Sorgfalt verwendet worden ist. Das Pianino von Quandt ist besser als der Flügel, der kreuzsaitige von Liedcke hat einen französisch hellen nicht unangenehmen Harfenton, das von Krause & Schmidt entwickelt von den tiefsten bis zu den höchsten Lagen einen gleichmässig schönen Metallklang. Ganz von Eisen, wie die vorigen, Liedcke und Wilh. Schröer, hat T. Malachet ein Instrument geliefert; eines in Nussbaum mit Amarandenholz Fritz Kuhla, und ein einfaches, aber gediegenes und klangvolles C. Schmidt, Friedrichstr. 216.

Wenden wir uns jetzt von den Tasten- zu den Streichinstrumenten. Man begegnet bekannten Namen, wie Karl Grimm, Ludwig Neuner und anderen, deren wohlbegründeter Ruf für die Güte ihrer Instrumente bürgt. Weiteres kann ich darüber nicht anführen, da ich nicht Gelegenheit fand sie zu hören und eine ungerauchte Cigarre, sowie ein ungespieltes Instrument sich der Beurtheilung entziehen. Unter den Ausstellern von Blechblaseinstrumenten ragt J. F. W. Wernicke hervor. Das Waldhorn, der Baryton, das Tenorhorn, die G-Trompete und das Piston entsprechen in Bezug auf Sauberkeit der Arbeit und Reinheit des Tones den höchsten Anforderungen, welche der Musiker an solche Instrumente stellen kann. — Ich komme jetzt von dem, was gespielt, geblasen, gestrichen und gegriffen wird, zu dem, was gedreht und gezogen werden muss, — zu den Drehorgeln und Harmonika's. Die Firma Ch. F. Pietschmann & Söhne haben eine reiche Auswahl von solchen Instrumenten aufgebaut. Neu war mir die Einrichtung eines kleinen Harmoniums mit Cylinder, welches mit der Kurbel gedreht, aber auch wie eine Harmonika gespielt werden kann.

Von der Güte der Mechanik hängt zum grossen Theil die Haltbarkeit der Flügel und Pianinos ab. Bis vor wenigen Jahrzehnten bezog man die Mechaniken fast nur aus England oder aus Hamburg. In neuerer Zeit hat aber Berlin auch in Erzeugung von Klavier-Mechaniken Hervorragendes geleistet. Firmen wie Lexow, Gustav Seeger, J. Wehrmeyer, J. Reiser versorgen fast ganz Europa mit ihren vorzüglichen, den englischen nicht nachstehenden Mechaniken. Die bedeutendste der genannten ist die von Ad. Lexow. Ihre Fabrikate sind als sehr dauerhaft anerkannt und gegen Kälte wie Feuchtigkeit fast unempfindlich, so dass ein Pianofortefabrikant aus dem Norden darüber äusserte: „Man kann ein Instrument mit Lexow'scher Mechanik in einen Kuhstall stellen und kein Ton wird versagen, wohingegen alle andere Mechaniken bei uns fortwährend an Gelenkrheumatismus leiden". L. hat auch das Modell zu der in Hamburg und Paris mit der goldenen Medaille ausgezeichnete Repetitions-Mechanik von Plass ausgeführt, welche berufen erscheint, alle anderen Konstruktionen zu verdrängen, da die Repetitionsfähigkeit eine derartige ist, dass auch bei der schnellsten Umdrehung eines kleinen Rades mit 16 Speichen, welche die Taste niederdrücken, der Anschlag nicht versagt.

Sehr geschmackvolle Holzbildhauer-Arbeiten für Klaviere fertigen Louis Beyer und H. Freiknecht, Hammerköpfe Wehrmeyer und Reiser und Theile zu Instrumenten Max Gottschalk & Co.

Früher las man am Ende einer Notenseite bei geschriebenen wie gedruckten Noten häufig die beiden Buchstaben V. S. volti subito, d. h. wende schnell um. Das war aber für den Spieler selbst, wenn nicht gerade eine Pause da war, unmöglich, es musste sich eine zweite Person der Mühe des Umwendens unterziehen und hatte diese nicht einen schnellen Blick und eine leichte Hand, dann wurde manches Ensemble gestört und mancher Solist ausser Fassung gebracht. Solchen Unglücksfällen vorzubeugen, haben die Herren Trobach & Rosenzweig zwei automatische Notenblatt-Umdreher konstruirt, einen Apparat am Orchesterpult zum Vor- und Rückwärtswenden und einen anderen kleineren in einer Notenmappe. Besonders geistvoll ist der erstere, der das Notenblatt ergreift, wie es Daumen und Zeigefinger zum Umwenden fassen würden. Der andere vermag nur eine beschränkte Anzahl Blätter — 18 wenn ich nicht irre — zu wenden und auch diese nur vorwärts. Für Begleitung von Solostücken und solchen Kompositionen, die glatt durchgespielt werden können, erweist sich aber auch dieser als sehr brauchbar. Der Preis des grossen Apparates ist 45, der kleinere mit Notenmappe nur 15 Mark.

Ich mache jetzt noch einen kleinen Ausflug nach anderen Gruppen der Ausstellung, in denen ich manches Interessante, die Musik Betreffende entdeckt habe.

In Gruppe III. finde ich ein Roll-Lineal von Pignol, durch welches eine ganze Seite Linien jeder Ent-

fernung, auch Notenlinien, auf einmal gezogen werden können. Der Erfinder beabsichtigt das Lineal noch zu vervollkommen und werde ich dann noch einmal auf dasselbe zurückkommen.

Ein kleines Klavier mit nur vier weissen Tasten steht auf einem Tisch unter pneumatischen und elektrischen Apparaten der Firma Kaiser & Schmidt. Man findet denselben unter einem der Stadtbahn-Bögen in der Nähe des Café Bauer. Schlägt man die Tasten des kleinen Instrumentes nacheinander an, so erscheinen in einem mit 4 Glasscheiben versehenen Kasten oberhalb des Tisches, die Ziffern 1 bis 4. Die genannte Firma nennt diesen elektrischen oder pneumatischen Apparat: Metroskop. Er dient zum Markiren des Taktes für die hinter der Bühne aufgestellten Sänger und Instrumentalisten, die den Kapellmeister nicht sehen können, von ihm aber geleitet werden müssen. Der Apparat kann nun wohl $^2/_4$, $^3/_4$ und $^4/_4$ Takt angeben, aber wie steht es mit $^6/_8$, $^9/_8$ und $^{12}/_8$, zumal im langsamen Tempo?

Die photographische Gesellschaft hat u. A. eine Anzahl Portraits unserer hervorragendsten Musiker angefertigt, die sich durch Aehnlichkeit und feinste Ausführung auszeichnen. Joseph Joachim, Rubinstein, Wilh. Taubert, Stockhausen, H. Dorn H. Ehrlich, Löschhorn, Wüerst, Kiel, Rob. Radecke und andere sind in drei Formaten, Impérial, Kabinet und Visit zu haben. Liszt und Wagner nach Lenbach's Gemalden sind Meisterwerke der Reproduktion. In hoher, künstlerischer Ausführung, wodurch sich die Werke der Gesellschaft allesammt auszeichnen, begegnen wir ausserdem Rafael's heiliger Cäcilie, Mozart's letzte Tage von H. Kaulbach, Morgenandacht bei Seb. Bach von Toby Rosenthal, Konzert Friedrich des Grossen von Menzel und noch vielem andren Schönen und Interessanten. Ich schliesse mit Erwähnung einiger Werke über Musik, welche im Verlag von Otto Janke erschienen und in Gruppe 8 aufgestellt sind. In schönen Einbänden prangen da 3 Werke von A. B. Marx: 1) Ludwig von Beethovens Leben und Schaffen, 3. Aufl. 2) Gluck und die Oper, mit dem Portrait Gluck's, 2. Aufl. 3) Anleitung zum Vortrag Beethhoven'scher Klaviersonaten, 2. Aufl. Alle diese Werke sind bekannt und geschätzt. Bekannt und geschätzt zu werden verdient A. Reissmann's Geschichte der Musik in 18 Vorlesungen, die kurz und klar in schöner, anregender Darstellung das Wissenswertheste aus der Musikgeschichte bringen.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Ernst Flügel, bisher in Prenzlau, ist als Kantor an die Haupt- und Pfarrkirche zu Breslau berufen worden.

— Dem als Verfasser vortrefflicher Unterrichtswerke wohlbekannten Seminar-Musiklehrer, Herr Theodor Drath zu Bunzlau, ist der Titel „Königl. Musikdirektor“ verliehen worden.

— Der Musikgelehrte und Professor am Konservatorium zu Stuttgart, Dr. Ludwig Stark, wurde vom deutschen Hochstift in Goethe's Vaterhaus zu Frankfurt a. M. zum „Meister“ und Ehrenmitglied ernannt.

— Der Musikdirigent Herr Hubert Engels zu Mühlheim a. d. Ruhr ist zum Königl. Musikdirektor ernannt worden.

— Abbate Franz Liszt ist vom Papste Leo XIII. zum Kanonikus der Episcopalkirche von Albano ernannt worden. Schon früher hatte Kardinal Hohenlohe Pius IX. gebeten, dem grossen Pianisten eine geistliche Würde titulär zu verleihen. Pius IX. sagte zu — doch dabei blieb es auch. Nunmehr ist der Genannte Erzbischof von Albano geworden und sein Erstes war es, Leo XIII. zu bitten, seinem Freunde Liszt die vorbenannte Auszeichnung zu Theil werden zu lassen. Kardinal Hohenlohe ist ein grosser Musikfreund und Liszt pflegt den grössten Theil des Jahres bei Sr. Eminenz in der romantischen Villa Deste zuzubringen.

— Bei der jüngsten Anwesenheit Franz Liszt's in Wiesbaden wohnte dieser und Franz Abt zu gleicher Zeit im Rhein-Hotel. Eines Tages, gerade als dem grossen Meister ein Ständchen gebracht wurde, trat Abt bei Jenem ein, um ihm seinen Besuch zu machen. Liszt zog den bekannten Lieder-Komponisten mit sich hinaus auf den Balkon. „Ein seltenes Zusammentreffen“, sprach dieser lächelnd, „zwei Fränze und zwei Aebte!“

— Das umfangreichste aber auch theuerste Lehrbuch der musikalischen Komposition dürfte die „Theorie der Tonsetzkunst“ von J. C. Hauff sein, welche im Verlag von Chr. Winter in Frankfurt a. M. erschienen ist. Das Werk umfasst in 7 grossen Bänden die Harmonielehre, den einfachen Kontrapunkt, den doppelten, dreifachen und vierfachen Kontrapunkt, das Studium des Kanon's und der Fuge, die Lehre von den Formen instrumentaler Tonstücke, die Kunst der Instrumentirung. Die 5 ersten Bände (— 6 und 7 erscheinen demnächst —) kosten ungebunden 55 Mk. 25 Pf., gebunden 70 Mk. 30 Pf.

— Lindau's „Gegenwart“ veröffentlicht drei bisher ungedruckte Briefe von Chopin und George Sand an Adolf Gutmann, den Lieblingsschüler Chopin's, in dessen Armen er gestorben ist.

— Der Komponist F. H. Chwatal starb, 71 Jahr alt, im Bade Elmen.

— Der Violoncellist, Herr Robert Hansmann, ist als ordentlicher Lehrer an der Königl. Hochschule angestellt worden.

— Das von Herrn Direktor Josef Krejci geleitete Prager Konservatorium hat am 13. Juli das 69. Jahr seines Bestehens zurückgelegt. Der Jahresbericht giebt Kunde von der vorzüglichen Organisation und der alle musikalischen Gebiete umfassenden Lehrthätigkeit der Anstalt. Eine Anzahl öffentlicher Konzerte, über welche in diesem Blatte schon berichtet wurde, und Schülerprüfungen, hatten einen glänzenden Erfolg. Als begabte Komponisten sind zwei Schüler zu nennen, die Herren Wenzel Suk und Robert Tollinger, welche mit dem Zeugniss der Reife das

Konservatorium verlassen haben, als Solisten die Sängerin Frl. Angela Kislinger und der Violoncellist Herr Alois Musikant. Das Prädikat „ausgezeichnet" erhielten die Herren Josef Horejsi, Rudolf Dellinger, Josef Polácek und die Damen Josefine Amann und Marie Srb.

Es gefällt mir, dass, wie das Programm berichtet, jedes neue Schuljahr des Konservatoriums zu Prag mit einer kirchlichen Feier eingeleitet und geschlossen wird. Erscheint doch der heutigen Jugend der Gottesdienst leider häufig als etwas Ueberflüssiges, ja Lächerliches. Und doch, soll der Materialismus nicht das Uebergewicht über die höchsten und heiligsten Interessen des Lebens gewinnen, soll der Idealismus im Menschen und Künstler stets rege bleiben, das göttliche Feuer der Begeisterung stets neue Nahrung finden, so muss das feste Band der Religion den Menschen mit seinem Schöpfer verknüpfen. Aus dieser Vereinigung wird alles Gute und Schöne entspringen, sie wird besonders den Künstler vor Zerfahrenheit schützen, ihn die Widerwärtigkeiten des Lebens in Geduld und Demuth ertragen lehren, ihn mit Milde und Nachsicht gegen die Schwächen seiner Mitmenschen erfüllen. Bach, Haydn, Mozart, Mendelssohn waren wahrhaft fromme Männer und ihre gotterfüllten Werke zeugen für ein Leben in und mit ihrem Schöpfer.

— Die unter Selmar Bagge's Leitung stehende Allgemeine Musikschule zu Basel versendet soeben den Jahresbericht über den zwölften Kurs von 1878—79, aus welchem zu ersehen, dass die Schule gegenwärtig 330 Schüler zählt, welche im Klavier-, Violin-, Violoncell- und Orgelspiel, in Theorie, Einzel- und Chor-Gesang unterwiesen werden; ferner, dass den Schülern Gelegenheit geboten wird, sich im Klavier- und Kammermusik-Zusammenspiel zu üben und am Orchesterspiel Theil zu nehmen. Die stets wachsende Schülerzahl und die anerkannt guten Leistungen zeugen von der trefflichen Leitung und dem künstlerischen Geiste, welcher in der Anstalt herrscht.

Dem Bericht ist eine kurze, sehr praktische Unterweisung über die richtige Art des Uebens beigegeben. Wir werden uns erlauben, diese „elementartechnische Grundsätze" den Lesern in einer späteren Nummer dieser Zeitschrift mitzutheilen.

— Berichtigung. Nicht Anton, sondern Appolinari von Kontski in Warschau, ist gestorben.

Bonn. Vor einigen Tagen wurde in Gegenwart des Comité's für die Schumann-Feier der Sarg, welcher die Ueberbleibsel Schumann's barg, geöffnet, worauf man dieselben in einen neuen Sarg legte. Von dem ziemlich gut erhaltenen Schädel, an welchem noch einige Haare hafteten, wurde ein Gypsabguss hergestellt.

Dresden. Der Königl. Sächs. Hofpianofortefabrikant Herr Ernst Kaps ist von der musikal. Akademie zu Stockholm zum wirklichen Mitgliede ernannt worden.

Frankfurt a. M. Herrn Alexander Adam von Karlsruhe, Zögling des Stuttgarter Konservatoriums, dessen Prüfungsarbeiten von den Preisrichtern, Kapellmeister Max Bruch zu Berlin, Hof-Kapellmeister Karl Reiss zu Kassel und Musikdirektor Bernhard Scholz zu Breslau unter 18 Mitbewerbern als die relativ besten erachtet worden sind, wurde ein Stipendium der Mozart-Stiftung mit jährlich 1800 Mark ertheilt.

London. Bei einer in diesen Tagen stattgefundenen Auktion von Autographen wurde das eigenhändig geschriebene Testament Händel's für 53 Lstrl. verkauft.

— Hier hat sich unter dem Titel, „London Musical Society" ein neuer Musikverein gebildet, welcher bezweckt, Novitäten auf dem Gebiete der Musik in England einzuführen und Kompositionen alter vernachlässigter Meister wieder zu beleben. Prinz Leopold, der jüngste Sohn der Königin, ist Präsident. der Erzbischof von York und die Herzöge von Richmond sind Vizepräsidenten des Vereins. Mr. Bamby leitet die Konzerte des Vereins. — Zu den neuesten Gründungen auf musikalischem Gebiet in London gehört auch die „Gluck Society", ein Verein, der es sich zur Aufgabe gestellt, die Werke Gluck's und anderer alter Meister in England populair zu machen.

Paris. Das Konservatorium der Musik hat im April d. J., bei Gelegenheit der Auflösung der italienischen Oper, aus deren Archiv eine Menge von Partituren für kleinere und grössere Musikstücke angekauft. In einem solchen „Lot", verkauft für 2 Frcs. 50 Cent., befand sich auch eine eigenhändige Partitur von Joseph Haydn, überschrieben „vera constanza". Es ist dies eine dreiaktige Oper, welche niemals aufgeführt und sogar niemals veröffentlicht worden ist. Sie wurde eigentlich für die Wiener Oper geschrieben, allein der Komponist zog sein Manuskript zurück in Folge von Streitigkeiten mit dem Impresario und offerirte es dem Fürsten Nikolaus Esterhazy, welcher die Oper auf seiner Schlossbühne in Eisenstadt im Jahre 1785 aufführen liess. Am Ende dieser kostbaren autographen Partitur von Haydn stehen die Worte „Fine dell' opera. Laus deo. 1785".

— Die Schauspielerin Frl. Goby wurde verurtheilt, an die Regierung 10,000 Francs zu zahlen. Sie war eine Schülerin des Konservatoriums und sonach verpflichtet, zwei Jahre in einem vom Staate subventionirten Theater zu spielen. Frl. Goby hielt sich aber nicht an diese Verpflichtung und nahm, nachdem sie das Konservatorium verlassen, ein Engagement im Vaudeville-Theater an.

Wiesbaden. Bei den hier lebenden Angehörigen unseres Landsmannes, Professor August Wilhelmy, ist vor einigen Tagen die in Omaha (Nebraska) angefertigte Kopie eines Bildes eingetroffen, auf dem der berühmte Geigerkönig mit dem Häuptlinge der Sioux, „She-rar-wot-cowy" („der zuerst d'reinschlägt") und seiner Familie abkonterfeit ist. Der braune Krieger soll „Sha-his-ta-ka-shush-ta-rook-tu-ra-he" („der Häuptling, der durch die Musik die Herzen rührt") darum bestürmt haben, sich in seiner Gesellschaft portraitiren zu lassen.

Bücher und Musikalien.

Theodor Drath: Musiktheorie, enthaltend Elementar-, Harmonie- und Formenlehre in kurzgefassten Erläuterungen, Regeln, Notenbeispielen und Uebungsaufgaben. Berlin bei Adolph Stubenrauch; 348 Seiten.

Theodor Drath's Musiktheorie ist in ihrer kurzen, kernigen Gedrungenheit ein so tüchtiges Werk, dass es nicht überflüssig erscheinen mag, die Leser dieser Zeitschrift darauf hinzuweisen, obgleich besagtes Werk bereits vor mehreren Jahren erschienen ist, um so mehr, als Manches darin von ganz besonderer und zugleich beachtenswerther Eigenartigkeit ist. — Das Werk giebt in prägnanter Fassung einen Ueberblick über das Gesammtgebiet der musikalischen Theorie, bei allen Zweigen derselben die historisch-genetische Grundlage, überall lobenswerthe Versuche zu gründlichen Definitionen der auftauchenden musiktheoretischen Begriffe, vortreffliche Beispiele, um das im Worttexte Vorgetragene zu illustriren; ferner neben manchen andern Eigenthümlichkeiten — was besonders löblich erscheint — eine abgesonderte Berücksichtigung der theoretischen Neuerungen, resp. Errungenschaften der neudeutschen Musikrichtung. Letzteres ist darum so wichtig, weil auf diese Weise jedem ernsthaft theoretisch gebildeten Musiker Gelegenheit geboten wird, selbst zu prüfen und danach zu entscheiden, was die neueste Musikströmung für die Entwickelung des gesammten musikbildnerischen Wesens in Wahrheit Bleibendes hervorgebracht hat, oder noch hervorbringen kann.

Um nun in Kürze den Gang des Autors anzudeuten, sei hervorgehoben, dass er, wie billig, mit der Elementarlehre beginnt, dass er aber schon hierin von den üblichen Lehrmethoden insofern abweicht als er gleich in dieser I. Abtheilung einen wesentlichen Abschnitt der elementaren Melodiebildung widmet, so dass also seine Elementartheorie diese 4 Abschnitte enthält: Tonik, Rhythmik. Melodik und Dynamik.*) Neu ist ebenfalls der II. Anhang zu dieser Abtheilung, worin dem Lernenden nämlich das Wissenswertheste über die italienische Aussprache vorgetragen wird. — Die zweite Hauptabtheilung, die Harmonielehre, enthält den V. Abschnitt, Akkordik mit Cadenzen, Sequenzen, Vorhalten, Retardationen und Anticipationen, ferner gleich im Anschluss hieran vom Wesen des Orgelpunktes, von den Durchgangs-, Wechsel-, harmonischen Neben-Noten und von den Durchgangs-Akkorden. Die Harmonielehre umfasst ferner als VI. Abschnitt die gesammte Modulation und die Lehre von den Choralzwischenspielen (Interludien), als VII. besonders tüchtigen und klargefassten Abschnitt den Choralsatz und die Kirchentonarten. Es folgen dann noch zwei andere wichtige Abschnitte, die unser Autor ebenfalls noch unter die II. Hauptabtheilung, Harmonielehre, rubrizirt, nämlich die Lehre vom Vokalsatz und vom Instrumentalsatz. Namentlich das Letztere dürfte als sehr gewagt erscheinen, wie sehr es auch der Definition des Verfassers entsprechen mag, welche dieser mit folgenden Worten von der Harmonielehre überhaupt giebt: „Harmonielehre ist die Lehre von den Harmonien (griech. Verbindungen), d. i. von den gesetzlichen Verbindungen gleichzeitig klingender Töne.“ (p. 18). Mag man diese Def. nun korrekt oder zu weit finden, immerhin wird die Instrumentation, die es mit der verschiedenartigen Klangwirkung der verschiedenen Instrumente zu thun hat, gewiss nicht dem Inhalte der oben citirten Definition angehören. Es ist doch wohl etwas Anderes, einzelne Töne, als einzelne Insrumente verschiedenen Charakters kunstgerecht mit einander zu verbinden. — Die dritte Abtheilung enthält die gesammte Formenlehre (Homophonie, Polyphonie und gemischte Kunstformen). Hierin giebt der Autor nicht allein die Lehre von der Liedform in ihrer ganzen Vielseitigkeit, sondern auch von allen Gattungen des Contrapunktes bis Canon und Fuge, dann die Anwendung polyphoner Kunstformen auf gottesdienstliche Präludien und Postludien für Orgel. Bei den gemischten Formen (Rondo- und Hauptform) erfahren wir auch zugleich das Wichtigste aus der Lehre der angewandten Formen für Vokal- und Instrumentalwerke (Kirchliche und weltliche Musik). Der Anhang über die „neudeutsche Musikschule“ (p. 97—102) beschliesst diese kurzgefasste, aber Alles umfassende Musiktheorie. Die bei weitem grössere Hälfte des Buches (von p. 102 —348) füllen die Beispiele aus, die — was gerade nicht der Nacheiferung empfohlen werden kann — für sich apart, nicht an den betreffenden Stellen des Worttextes zum Abdruck gelangt sind. Die einzelnen Lehren und Regeln haben dadurch viel an Anschaulichkeit einbüssen müssen. Schon diese kurze Skizzirung des gegebenen Lehrmaterials wird erweisen, dass dieses Werk nicht gut Solchen als Grundlage der Belehrung empfohlen werden kann, die noch entschiedene Kunstnovizen sind. Vielmehr wird es all denen erspriesslich sein, die bereits ihren Cursus in allen Disziplinen der musikalischen Theorie durchgemacht haben und nunmehr an der Hand eines so erfahrenen tüchtigen Lehrers eine umfassende Rekapitulation vornehmen wollen. Andererseits wird jeder Theorielehrer viel sehr beachtenswerthes Material für seine verschiedenartigen Lehrkurse daraus schöpfen können.

Dass im Einzelnen auch vielerlei an diesem Werk auszustellen ist, darf nicht verschwiegen werden. Nur das Wichtigste möge angeführt sein. Gleich die einleitenden Worte (p. 1) rufen Fragezeichen hervor. Der Autor spricht von den 9 Musen; da vindicirt er denn manch einer von diesen hehren Jungfrauen Geistesgebiete, wie sie wohl kaum eine Mythologie oder Kunstgeschichte aufweisen dürfte. Er nennt Erato schlechtweg die Muse des Gesanges (?!); die Muse hingegen, die in der ganzen klassisch-modernen Poesie mit Fug und Recht par excellence als Muse des Gesanges gilt: Polyhymnia nämlich (oder besser

*) Siehe den Artikel von Dr. Reissmann in No. 12 des Kl.-L. E. B.

Polymnia) ist ihm die Muse der Beredsamkeit. In Wahrheit ist Erato die Muse des Liebesliedes, ihr Attribut die Cither, Polymnia die Muse des gottesdienstlichen Gesanges. — Merkwürdig ist die Erklärung des Begriffs der Sub-Dominante (p. 6). „Stufe 4 heisst Sub- oder Unter-Dominante, weil sie tiefer als die Dominante liegt und nicht so, wie diese vorherrscht." Dagegen Folgendes: Der Begriff der Dominante hat es mit der 5. Stufe in aufwärts- oder abwärts steigender Richtung vom Grundton aus zu thun. Die V. Oberstufe heisst Oberdominante oder Dominante schlechthin, (in C-dur und C-moll = G), die V. Unterstufe der Tonika hingegen heisst Sub-Dominante (in C-dur und c moll = F). Die Theorie hat darauf zu achten, dass eine Begriffsanalogie in den ähnlich lautenden Wortbegriffen ausgesprochen werde. So müssen sich Sub-Dominante und Sub-Mediante beide in dem gleichen Worte sub auch der Begriffserklärung nach decken. So wie also die Subdominante die V. Unterstufe der Tonika zu bedeuten hat, so die Submediante die III. Unterstufe (die Unterterz) derselben. Nach des Verfassers Definition müsste analog ja auch innerhalb einer Tonleiter die Unterdominante ebenso unter der Obermediante liegen, wie es im Dominantenverhältnisse der Fall ist. Allein das trifft gar nicht zu. In C-dur liegt z. B. wohl die Subdominante F (IV. Stufe) unter der Oberdominante G, aber die Submediante A liegt über der Obermediante E. Logische Konsequenz liegt demnach blos in jener Erklärungsweise, die das Wörtchen „Sub" bei beiden Relationen auf die jedesmalige Tonika allein bezieht. — Bei der Definition von Motiven (p. 10) heisst es: „da sind Gruppen von 2, 3 und mehr Tönen" etc. Es giebt ja auch Motive, die nur einen einzigen Ton enthalten. — Im 4. Abschnitte sind die dynamischen Ausdrücke nicht selten falsch im Ausdruck oder in der Aussprache, z. B. (p. 15) crescendo (Krestschendo?!); die Klammer müsste lauten „Kreschèndo!; ammabile statt amabile; delicatamento statt delicatamente; expressivo statt espressivo; unisōno statt unisono u. v. A. Die Akkorddefinition (p. 18): „Akkorde sind kunstgemässe Zusammenklänge mehrerer Töne", wie so manche andere Definition des Buches dürfte schwerlich probat befunden werden. Darnach müssten Zusammenklänge wie c-f-g oder d-g-a echte Akkorde sein, kurz in der Definition fehlt das wichtigste Moment, nämlich die in der engsten Nachbarschaft der Zusammenklänge nothwendige terzweise Konstruktion. — Dass jedes neuere und neueste Harmonielehrbuch eine neue Illustration zur obwaltenden Verwirrung in der Benennung der verschiedenen Akkorde enthält, das bezeugt auch dieses Werk. So nennt dieser Autor z. B. die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges den „kleinen Septakkord." Wo steckt da die Logik. Einen kleinen Septakkord kann doch ganz allein der kleine oder Moll-Dreiklang ergeben. Wie in den meisten Lehrbüchern, oder sage ich's gleich radikal, wie in allen Lehrbüchern, so ist auch hier die Benennung der verschiedenen Septimenharmonien wunderlich genug, ohne alle logische Konsequenz. Da ich indess dieses wichtige Thema einer besonderen eingehenden Behandlung aufbehalte, gehe ich hier nicht weiter darauf ein, behalte mir indess vor, auch auf unsern Autor dann noch zurückzukommen. Das Kapitel von den alterirten Akkorden ist bei ihm nicht klarer, als bei den anderen Autoren, dagegen zeichnet sich seine Modulationslehre durch eine trotz aller Gedrängtheit grosse Klarheit, Anschaulichkeit und Uebersichtlichkeit aus.

Nach p. 47 starb Beethoven in Mödling bei Wien; in Wahrheit aber starb dieser Meister in Wien selbst im berühmten Schwarzspanierhause. — Es würde indess zu weit führen, hier noch mehr Einzelheiten in guter wie in schlechter Art hervorzuheben. Nur aus dem sehr interessanten Anhang über die neudeutsche Musikschule sei erwähnt, dass Herr Drath, beiläufig ein den strengsten Formen ergebener Musiker, die neudeutsche Musiktheorie hinsichtlich all derjenigen Zweige berücksichtigt. die er in seiner allgemeinen Theorie behandelt hat. Die angedeuteten Neuerungen in der Harmonielehre verdienen besondere Beachtung. Alfred Kalischer.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Oskar Bolck: Zwanzig instruktive Kinderstücke zur Bildung des Vortrages für Anfänger, mit genauer Angabe des Fingersatzes sowie Vermeidung von Oktaven-Spannungen. op. 39, 2 Hefte. Leipzig. Ernst Eulenburg.

A. Löschhorn: Blüthen aus dem Kindergarten 12 kleine, leichte Klavierstücke zum Gebrauch beim Unterricht. op. 138, 2 Hefte. Leipzig. Forberg.

Anregung und Unterhaltung.

„Ein verrücktes Trommeldröhnen
Auf des Hauses Lieblingsmöbel!
Bei dem Einen wilde Lärmwuth,
Bei dem Andern Zeitvertrödlung.
Bei dem Meisten rücksichtslose
Stumpfheit und Gedankenmord. — —
Und sie lärmen nur und klappern,
Weil sie nichts zu denken haben!"
O. Roquette.

* * *

Ein Gelehrter ist, wer Viel gelernt hat, ein Genie,



der, von dem die Menschheit lernt, was er von Keinem gelernt hat. A. Schopenhauer.

* * *

„Dilettanten, glücklich Völklein!
Saugen froh den Honig aus den
Blumen, die in schweren Wehen
Nur des Meisters Brust entsprossen.
Und sie würzen den Genuss sich
Durch die gegenseit'gen Fehler.
Aechte Kunst ist ein titanisch
Himmelsstürmen — Kampf und Ringen
Um die ewig ferne Schönheit,
Im Gemüthe nagt der Gram ob
Unerreichtem Ideale.
Doch die Pfuscherei macht glücklich!"
Scheffel.

* * *

Meinungs-Austausch.

Triest, den 8. Juli 1879

Geehrter Herr!

Empfangen Sie meinen herzlichen Dank für die Zusendung Ihrer No. 13, welche Freund Kalischer's Bemerkungen auf meinen Brief in Ihrer No. 12 enthält.

Ich habe ein Wort über sein „ad IV" zu sagen.

Durch ein merkwürdiges Versehen hat er die Stelle in meinem „Anhang V", die mit den Worten „Zum Ueberfluss" etc. beginnt, so angeführt, als wäre das meine Behauptung; allein in Wirklichkeit bildet sie einen Theil des Citats von Herrn Ludwig Nohl, und ist demzufolge nur der Bericht jenes Schriftstellers über seine Unterredung mit Prof. Carrière.

Da dieser Anhang V im Zusammenhang mit dem Kapitel über das Jahr 1810 gelesen werden sollte, ward es nicht für nothwendig erachtet, dessen Ausführlichkeit noch durch irgendwelche Bemerkungen über jenes Citat aus Nohl zu vermehren, um so mehr, als dieser Gegenstand nothwendigerweise im Kapitel über das Jahr 1812 wieder zum Vorschein kommen und dort entschieden werden würde. Die dort gegebene Entscheidung (!?) ist die, dass Prof. Carrrière darin falsch verstanden war (!?), dass er den III. der Beethoven-Bettina-Briefe für echt hielt.

Herr Kalischer wird mich doch wahrlich nicht für Herrn Ludwig Nohl's Worte verantwortlich machen?

Die Meinungsverschiedenheit zwischen Dr. Deiters und mir selbst über diese 3 in Frage kommenden Briefe ist diese: Ich erkenne den ersten und zweiten als echt an, Dr. Deiters verwirft alle drei.

Ihr sehr ergebener

A. W. Thayer.

Darauf habe ich noch Folgendes zu erwidern: Dass ich jene citirten Worte (III, p. 461) für Thayer'sches Eigenthum ansah, ist wahr; ich hoffe, mein Freund Thayer wird dies entschuldigen, wenn ich ihm noch einmal bemerke, dass ich den Eindruck empfangen habe, als sollte dieser letzte lange Absatz, der diese Anhangs-Ideen beschliesst, nur zur entschiedenen Bekräftigung der voraufgegangenen Mittheilungen dienen, die sich für die Echtheit jener Bettina-Briefe erklären. Am Wesen des Sachverhalts ändert dieses Versehen von meiner Seite gar nichts. Denn unser Beethoven-Biograph hat weder an dieser Stelle im Anhange noch im Texte — so weit meine Späheraugen mich nicht täuschen — irgend etwas zur Entkräftigung jener Nohl-Carriere'schen Enthüllungen angeführt; Seite 212 sagt also klar und deutlich hinsichtlich des III. Briefes: „Daraus folgt: wenn ein solcher Brief in Beethoven's wohl bekannter Handschrift von kompetenten Beurtheilern gesehen und für echt erklärt worden sein sollte, dann mag seine Echtheit zugegeben werden; so lange dies jedoch nicht geschehen ist, kann dies von jetzt an nicht mehr geschehen."

Bei dieser Gelegenheit kann ich absolut nichts von einer Entscheidung entdecken, wonach Prof. Carriere von Herrn Nohl falsch verstanden wäre. — Entweder hier oder im Anhange hätte Herr Thayer jedenfalls erklären müssen, dass jene Nohl'schen Mittheilungen (über seine Unterredung mit Prof. Carriere) zum Theil auf Irrthum beruhen. Da nichts Derartiges davon zu lesen ist, wird jeder Unbefangene mit mir eine stillschweigende Anerkennung jener Nohl'schen Mittheilungen von Seiten Thayer's herauslesen.

Um so mehr wird dies der Fall sein müssen, wenn man damit das unmittelbar Vorangehende zusammenhält. Dort spricht Herr Thayer über Herrn Julius Merz, der in seinem „Athenäum für Wissenschaft, Kunst und Leben, Januar 1837" als Eröffnungsartikel „Drei Briefe von Beethoven an Bettina" abdruckte. Ich muss nun hier die ganze Stelle mittheilen, die den Citaten aus Nohl's Beethoven-Briefen vorangeht. (III, p. 460—461): „Damals (sc. 1863) geschah es, dass der Verfasser (sc. A. W. Thayer) durch Herrn C. Guilbert Wheeler, amerikanischen Consul in Nürnberg, ein Exemplar des Athenäums erhielt. Eine Vergleichung der Briefe, wie sie dort gedruckt sind, mit den Abschriften bei „Pamphilius" überzeugte ihn aus den oben mitgetheilten Gründen von ihrer Echtheit, wenigstens zum Theil, und hatte eine Korrespondenz zur Folge, von welcher hier ein Auszug mitgetheilt wird."

„Der Verfasser ersuchte am 9. Juli 1863 Herrn Wheeler, Herrn Merz zu besuchen, um von ihm die Umstände zu erfahren, unter welchen er die Briefe erhalten habe, und ihn zu fragen, ob er sie nach Beethoven's Originalen abgedruckt habe. Wheeler antwortete am 9. August: .... „Er [Merz] versichert, dass er das Glück der persönlichen Bekanntschaft mit jener Dame [Frau v. Arnim] gehabt habe, und dass er zu jener Zeit in Berlin zum Besuche gewesen sei; und als er bei einer Gelegenheit in ihrer Wohnung gewesen, habe sie ihm diese drei Briefe gegeben mit dem Bemerken: „Hier ist etwas für das Athenäum". Nachdem Merz die Briefe veröffentlicht, hat er, seiner bestimmten Ueberzeugung nach, die Originale an Frau von Arnim zurückgeschickt." Am 25. August ersuchte Thayer Hrn. Wheeler, wenn es möglich wäre, von Hrn. Merz eine schriftliche Zusicherung zu erbitten, dass er die Briefe, nach dem Original abgedruckt habe. Wheeler antwortete am 24. September: .... „Gestern war er so gefällig, mir die von Ihnen gewünschte Erklärung zu schreiben; ich vertraue, dass Sie dieselbe Ihrem Wunsche entsprechend finden werden."

Die in diesen Brief eingeschlossene Erklärung war folgende:

„„Ich kann bezeugen, dass ich die im Januarheft des Athenäums von 1819 (soll 1839 heissen) erwähnten Briefe Beethoven's seiner Zeit in Händen gehabt, aber wieder zurückgegeben habe.

Nürnberg, den 23. Sept. 1863.

Julius Merz,
Verlagsbuchhändler.""

„Man könnte sagen, dass diese Erklärung nicht bestimmt den ganzen Beweis enthält. Jedenfalls ist es das Zeugniss eines gewissenhaften Mannes, welcher nach dem Verlaufe von 25 Jahren sich erinnerte, gewisse Briefe Beethoven's, welche er abdruckte, entziffert zu haben, aber doch nicht wagte zu erklären, dass alles, was er druckte, in der Handschrift des Meisters, vor ihm gelegen habe." (Letztere Einschrän-

kung kann ich aus der vorstehenden Erklärung nicht herauslesen. A. K.).

Dann folgt die Nohl'sche Episode, die folgendermassen inaugurirt wird: „Noch ein anderer Zeuge ist vorhanden, von dem berichtet wird, dass er weniger Misstrauen in sein Gedächtniss gesetzt habe. Herr Ludwig Nohl" etc. etc.

Es ist mir lieb, dass ich Hrn. Thayer noch einmal Gelegenheit gegeben habe, ausdrücklich zu erklären, dass er trotz alledem den III. Bettina-Brief für unächt hält. Da nun noch viele andere Leser die Darstellung im III. Bande so auffassen dürften, wie ich, wäre es wünschenswerth, dass unser Biograph im IV. Bande, der hoffentlich recht bald erscheint, noch ein mal auf diese Frage zurückkäme.

Berlin, 15. Juli 1879.

Dr. Alfred Kalischer.

Antworten.

Herrn **B. Paga in Tilsit.** Richard Wagner's ständiger Aufenthalt ist Bayreuth. — Eine Musikgeschichte, in welcher die Klassiker eingehend behandelt sind, hat Arrey v. Dommer geschrieben. Sie erschien bereits in zweiter Auflage im Verlage von F. W. Grunow in Leipzig. Ausserdem sind aber die musikgeschichtlichen Vorträge von Dr. A. Reissmann (Berlin, O. Janke) und Dr. W. Langhans (Leipzig, Leuckart) sehr empfehlenswerth. Sie eignen sich besonders für solche, welche sich einen allgemeinen Ueberblick über die Geschichte der Musik verschaffen wollen. Die Klassiker werden in ihnen zwar nicht so ausführlich wie in dem Werke von Dommer behandelt, aber doch eingehend genug, um dem Leser ein anschauliches Bild von ihrer Art und Bedeutung zu gewähren.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 16. **Berlin, 15. August 1879.** **II. Jahrgang.**
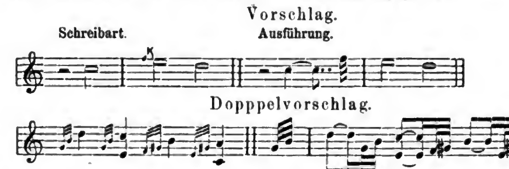
Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Ueber die musikalischen Verzierungen.

Von **Hermann Schramke.**

(Schluss.)

So zweifellos*) die vorhin dargestellte Art der Entstehung der Verzierungen ist, und diese sich auch nur unter dieser Voraussetzung recht motiviren lassen, so sehr muss auch darauf bestanden werden, dass die Verzierung, welche zu einer Note ausgeführt werden soll, auch wirklich in die Zeit derselben falle und den Eindruck eines in sich schwankenden Tones darstelle. Denn, wäre das nicht der Fall, so wäre der Ton ja in sich nicht erregt, dann würde ja aus demselben eine selbstständige rhythmische Phrase entstehen, der verzierte Ton würde in eine Melodie zerfallen; dann vor Allem hätte ja der Komponist an Stelle der Verzierungszeichen die wirklichen Notenzeichen gesetzt. Hierbei komme ich auf die schon früher erwähnte Klavierschule zurück. Wir finden dort die Ausführungsweise der Vorschläge folgendermaassen angegeben:



Dass dieser Sinn im Vorschlage nicht liegen kann, haben wir eigentlich schon im Vorhergehenden bewiesen. Derartige rhythmisch kurze Melodienoten, wie sie sich der Verfasser der Klavierschule unter dem Vorschlage und Doppelvorschlage vorstellt, sind an sich ungemein häufig bei den Klassikern. Demnach wäre man berechtigt, folgende Stellen aus Bethoven's Sonaten auch noch zu notiren:

Sonate op. 10. I. Adagio Tact 5. Original: — Einfachere und kürzere Notation nach der genannten Schule:

*) Zweifellos nicht, aber möglich; über die Entstehung der Verzierungen sollen nach Schluss des Aufsatzes auch noch andere Erklärer zu Worte kommen. E. B.
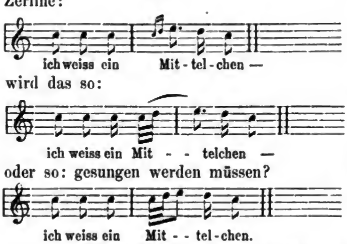
Sonate op. 7. Largo Tact 18 vor Schluss.



Schwer wird einem das Niederschreiben solcher Verstümmelnngen geliebter Tonbilder. Wie grässlich sieht das erste aus, und wie bänerisch das zweite! Das darf aber auf keinen Fall in einer preisgekrönten Schule gelehrt werden. Wir bitten in dem sonst so vortrefflich angelegten Werke das Kapitel über Verzierungen einer Umarbeitung zu unterziehen.

Am deutlichsten wiederum erkennt man den Charakter der Verzierungen auf der Note im Gesange. Hier nur ein Beispiel. Mozart schreibt:

Zerline:



wird das so: … oder so: gesungen werden müssen?

Ohne Frage ist die letztere Ausführung die richtige. Denn die Sylbe Mit-(telchen) ist eine betonte und kommt demnach genau auf den ersten Takttheil.

Um ein völlig klares Urtheil über die Ausführung der Verzierungen zu erhalten, ist ein eingehendes Studium an der Hand einer guten Schnle oder des Buches von E. D. Wagner*) „Die musikalische Ornamentik“ erforderlich. Ebenso sehr empfehlen wir die von H. v. Bülow kommentirten klassischen Kompositionen theils bei Cotta, theils bei Aibl erschienen. Sie sind in jeder Beziehung eine wahre Fundgrube für den strebsamen Musiker und Klavierlehrer.

Insofern die genannten Studienwerke voll und ganz die ausreichendste Belehrung bieten, habe ich hier nicht nöthig, speciell auf die Ausführung der einzelnen Verzierungen einzugehen. Es drängt mich nur noch über einige Punkte und vielverbreitete Anschauungen ein Weniges zu sagen.

*) Auch dieser Autor giebt in dem genannten verdienstvollen Werke (Berlin, Schlesinger), das dem Herr Sch. nicht unbekannt ist, von den des letzteren abweichende Erklärungen über die Entstehung der Verzierungen. E. B.

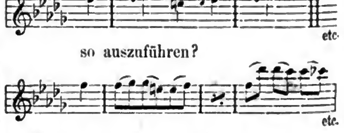
In vielen Schulen findet man den Vorhalt als langen Vorschlag bezeichnet und in die Rubrik der Verzierungen mitaufgenommen. Das ist nnserer Meinnng nach eine durchaus irrige Annahme. Der Vorhalt ist eine vollgültige Melodienote wie jede andere; ihre kleine Gestalt rührt davon her, dass man, wenn diese vollgültige Melodienote eine Dissonanz auf dem guten Takttheile bildete, welche nicht vorbereitet war, diese den Augen der gestrengen Herren Theoretiker als eine Art Verzierungsnote erscheinen liess, sie aber, wie ihr Werth es immer andentet, anf dem guten Takttheile mit voller Betonung ausführte.

Es wäre wünschenswerth, wenn bei neuen Auflagen der beliebten billigen Klassikerausgaben die Vorhalte in ihrem vollen Notenwerth dargestellt würden.

Ausdrücklich verweisen wir darauf, dass im Laufe der Zeit durch die mannigfachen Editionen und Redaktionen viele Fehler und Verwechselungen zwischen Vorschlag und Vorhalt sich in die klassischen Werke eingeschlichen haben. Oft kann nur ein kritischer und kunstgeübter Blick das Richtige vom Falschen unterscheiden. Man übe sich darin und prüfe gewissenhaft.

Hierbei fällt mir eine Stelle des Es-dur-Walzers von Chopin ein. Ich masse mir nicht an, Chopin nach meinem Geschmack korrigiren zu wollen.

Aber die Frage ist doch gewiss erlaubt: Hat Chopin bei folgender Stelle wirklich Vorschläge gemeint oder sollten es nicht am Ende Vorhalte sein?



Meiner Meinung nach sollen es Vorschläge jedenfalls nicht sein. Ich würde in dem Falle, dass es wirklich solche wären, nicht in der Lage sein, dieser Stelle Geschmack abzugewinnen.

Spielt man dagegen die kleinen Noten als Vorhalte mit weichem, zarten Anschlage, so mildert sich die beissende Chromatik und wandelt sich zu sanfterer, wenn auch etwas piquanter Melodik um. Es lassen sich in

anderen Werken von Chopin der obigen analoge Stellen nachweisen, die in demselben Sinne angelegt, oben in vollen Notenwerthen dargestellt sind. So z. B. eine Episode im Cismollwalzer No. 7:



die, in der melodischen Führung wenigstens, auf ein Haar dem Schlusse der oben angeführten des Es-durwalzers gleichkommt.
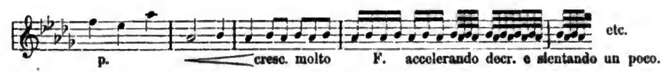
Ich bitte um Diskussion über diese Frage!

Die Ausführung des Trillers betreffend, so ist es auch hier gerathen sehr vorsichtig zu Werke zu gehen. Hauptsächlich in Mozart's Klaviersonaten kommt die Bezeichnung „tr" über einer Note sehr häufig vor, wo ein voller Triller, und wäre er noch so schnell, schlechterdings nicht ausführbar wäre. An Stelle des Trillers tritt dann die des Pralltrillers oder auch des Doppelschlags.

Die offenbar stylgerechteste Ausführung des Trillers ist wohl die, den Triller wo es nicht anders angezeigt ist, mit dem Nebenton beginnen zu lassen. Dieser bildet fast immer eine Dissonanz mit der Harmonie, woraus aber gerade der Reiz dieser Verzierung hervorgeht. So ausgeführt mit dem ihn abschliessenden Nachschlage wird in ihm ein gewisses Ebenmass und Gleichgewicht und eine beruhigende Symmetrie hergestellt. Der Doppelschlag auf der Note, ein unentwickelter Triller wird ja auch genau so gespielt, dagegen mit der Hauptnote begonnen, wirkt er durchaus schwerfällig und ungeschickt und wird leicht das Gegentheil von dem, was er eigentlich sein soll.*)

Bei Ausführung eines längeren Trillers stürze man aber auch nicht gleich mit der ganzen Wucht der Bewegung auf denselben los, als gälte es, das Klavier in zwei Hälften zu zertrillern. Der Triller ist immer ein melodischer Auswuchs oder eine sich erst entwickelnde melodische Ranke.

Im Des-durwalzer von Chopin kommt ein solcher auf $\overline{as}$ als Verbindungsglied zwischen Mittelsatz und Wiederholung des ersten Satzes vor. Dieser Triller kann unmöglich anders als ungefähr folgendermaassen ausgeführt werden:



Die weiche, zarte Melodie des Mittelsatzes sieht sich plötzlich ihrer Begleitung beraubt auf die Dominante gedrängt. Gleichsam schüchtern erst einen Ausweg suchend tritt sie nach $\overline{b}$ hinüber, von da zurück auf as und findet in diesem Hin und Her die beste Gelegenheit, sich der Fesseln des langsamen Rhythmus zu entledigen, in dem mächtig sich entwickelnden Triller durchbricht sie alle Schranken und stürmt endlich frei geworden in den alten lustigen Sprüngen und Passagen dahin, wie ein aus engem Raume hinausgelassener lockiger Wildfang auf und davon eilt.

Auf zwei Verzierungsmanieren komme ich jetzt noch zu sprechen, welche eigentlich nicht den Ton selbst erregt darstellen, sondern mehr zu den melodischen Phrasen oder Koloraturen gehören, wenigstens aber den Uebergang zu diesen bilden. Es sind der Doppelschlag nach der Note und der Nachschlag (ohne Triller). Jedenfalls wäre es das Richtigste, diese beiden Verzierungen in ihren vollen Notenwerthen darzustellen, weil beide wie schon bemerkt, durchaus melodischen Character haben, und immer mehr nur dekorativer und äusserlicher Natur sind.

Demnach liessen sich die jetzt noch gebräuchlichen Verzierungen eintheilen in zwei Klassen.

A.

Verzierungen, welche den Ton an sich betreffen und der Ausdruck innerlicher Erregung sind.

Sie finden ihre Erklärung in dem Beben und Schwanken der Tonhöhe und sind häufig viel weniger ornamentaler Natur sondern Ausflüsse eines gesteigerten Gefühls: Leidenschaft, Schmerz, Lust, Freude. Hierzu gehören: Vorschlag, Pralltriller mit oberem oder unterem Hilfston. (Mordent, Schneller,) Doppelschlag auf der Note, Triller in der Melodie.

B.

Verzierungen, welche mehr äusserlichen Characters, lediglich ornamentale Zwecke haben, zu den Koloraturen gehörig: Nachschlag (ohne Triller) Doppelschlag nach der Note, Triller als Füllstimme oder als Ersatz eines auszuhaltenden Tones.

Selbstverständlich ist eine genaue Grenze auch hier nicht immer zu ziehen möglich, und die Unterschiede in Bezug auf dekorativen oder mehr innerlichen Character verschmelzen sich häufig oder ergänzen sich gegenseitig. Trotzdem erschien uns obige Klassifizirung insofern von Wichtigkeit, als dadurch gewisse Anhaltspunkte gewonnen werden könnten, für Ausführung von Verzierungen in zweifelhaften Fällen.

Schliesslich bittet Verfasser dieses Auf-

*) S. Germer: Ornamentik, S. 8. E. B.

satzes, ihm etwaige Meinungsverschiedenheiten gedruckt oder ungedruckt behufs Beantwortung oder Diskussion zugehen zu lassen, dadurch allein kann der Sache selbst nur gedient und das allseitige Interesse zugeführt werden, wodurch wiederum schliesslich auch Klarheit in jeden zweifelhaften Punkt des beregten Themas kommen kann.

Das Konservatorium für Musik zu Dresden.

Einsender dieses hatte bei seiner letzten Anwesenheit in Dresden Gelegenheit, sich von dem ausserordentlichen Aufschwunge zu überzeugen, welchen das Dresdner Konservatorium durch Herrn Hofkapellmeister Dr. Wüllner's Reorganisation und Leitung, sowohl nach Seiten des äusseren Gedeihens — ein Schülerbestand von fast 600 und ein 62 Mitglieder starkes Lehrerkollegium beweisen dies — wie auch in Anbetracht seiner künstlerischen Lehrerfolge, wovon die eben vollendeten Prüfungsaufführungen glänzendes Zeugniss ablegten, genommen hat. Es sei ein Blick auf die mustergültige Organisation des Konservatoriums gestattet. Die Anstalt gliedert sich in drei Hauptabtheilungen: 1. das eigentliche Konservatorium, dessen Ziel die allseitige Ausbildung von Ton- und Bühnenkünstlern ist, 2. die Vor- und Nebenschule, mit der Absicht, zunächst Vorbereitungsanstalt für Diejenigen zu sein, welche in das Konservatorium einzutreten wünschen, ohne doch den für den Eintritt daselbst festgestellten Entwicklungsgrad erreicht zu haben; und dann, um ernststrebenden Dilettanten, welche nicht eine allseitig künstlerische Ausbildung anstreben, Gelegenheit zu geben, gediegenen Musikunterricht in ein oder einigen Fächern zu erlangen; 3. die Elementarschule endlich bildet Kinder in Klavier und Violine vom ersten Anfange an und ist damit zugleich eine Vorbereitungsanstalt für die beiden andern Abtheilungen. Die Lehrer der Elementarschule sind aus dem Seminar des Konservatoriums hervorgegangen und bleiben auch in ihrer jetzigen Stellung unter der richtunggebenden Leitung zweier aus der Lehrerschaft des Konservatoriums deputirten Inspektoren, Herrn Kammermusikus Bähr für die Violine und Krantz für das Klavier.

Das eigentliche Konservatorium zerfällt wieder in fünf Hauptabtheilungen: a. die Instrumentalschule, in welcher Klavier, Orgel und sämmtliche Orchesterinstrumente als Spezialfach gelehrt werden; b. die Musiktheorieschule für den Unterricht in Harmonie, Kontrapunkt und Komposition, sowie in der Musikgeschichte; c. die Gesangschule, welche wieder enthält 1. die Chorgesangschule mit dreijährigem Kursus, auf deren untern beiden Stufen zugleich in ausgezeichneter Verbindung mit Treff- und rhythmischen Uebungen, sowie mit Chorsolfeggien und Uebungsstücken die musikalische Elementarlehre und die Anfänge der Harmonielehre sämmtlichen Schülern beigebracht werden und 2. die Sologesangschule, die ihre Schüler zu Konzertsängern ausbildet oder die zur Oper gehenden bis zum Beginn der Studien im dramatischen Gesange fördert; d. die Theaterschule vollendet die Ausbildung der Opernsänger und besorgt die Erziehung von Schauspielern, wobei die häufigen Aufführungen auf der Institutsbühne von wesentlicher Bedeutung sind; e. das Seminar endlich bereitet die zukünftigen Musiklehrer durch pädagogische Vorlesungen und durch selbstständiges Unterrichtertheilen unter Kontrole des betreffenden Lehrers, Herrn Krantz, auf ihren zukünftigen Beruf in geeigneter Weise vor. Jeder Schüler hat ausser seinem Spezialfache, in welchem er in Klassen zu 4—5 Schülern zweimal wöchentlich zweistündigen Unterricht geniesst, noch die zu seiner allseitigen Ausbildung erforderlichen obligatorischen Fächer zu besuchen, die in zweimal einstündigen Klassen zu 3—4 Schülern, wenn nicht die Natur des Unterrichtsgegenstandes ein anderes Verhältniss bedingt, gelehrt werden. Klavier, Harmonielehre, Musikgeschichte und Chorgesang ist für jeden Musikschüler obligatorisch; dazu würde für den Klavierspieler z. B. noch Zusammenspiel mit anderen Instrumenten und mit Orchester treten bei genügender Reife, und, wenn der Schüler zugleich dem Seminar beitritt, der leider noch nicht obligatorische Besuch der pädagogischen Vorlesungen in einem Jahre und die selbstständige Unterrichtsertheilung im folgenden.

Besuche des artistischen Direktors in den Klassen, Vorlesung der Dritteljahreszensuren, die eingehenden Jahresprüfungen, Produktionen aller Art, die Ertheilung von Preiszeugnissen und mündlichen Belobungen in der Jahresschlussfeier an besonders sich auszeichnende Schüler, sowie Entlassung mit dem Reifezeugniss an zu wirklicher künstlerischer Selbstständigkeit Gelangte — sind Alles Momente, die das künstlerische Treiben in der Anstalt in lebhafter, eifriger Bewegung erhalten, welche trägen oder unbotmässigen Elementen die Existenz daselbst unmöglich machen, und die dazu führen werden, das Konservatorium zu Dresden in erster Linie unter den deutschen Musikschulen zu erhalten. Jetzt schon dürften die Leistungen der ersten Chorklasse wohl wenig Rivalen haben. wie auch das Orchester in Anbetracht, dass es nur aus Schülern, naturgemäss sehr verschiedener Entwicklungsstufe besteht, als trefflich zu bezeichnen ist. Solche Leistungen hängen wesentlich von der Individualität des einzelnen Schülers, seinen Anlagen, seinem Temperamente, seinem Fleisse, ab, so dass vom Einzelnen, weder wenn er Hervorragendes bietet, noch wenn er hinter berechtigten Ansprüchen zurückbleibt, nicht auf die Anstalt geschlossen werden kann. Wenn aber, wie hier, sich der gemeinsame Zug sorgfältiger Studien und künstlerischen Ernstes überall und auf jedem erreichten Standpunkte zeigt, so ist es wohl am Platze, der Leitung wie der Lehrerschaft der Schule das Zeugniss der Trefflichkeit rückhaltlos auszustellen.

Die oben erwähnten Produktionen, die sowohl die

Schüler an öffentliches Auftreten gewöhnen, wie auch dem Publikum Einblick in die Thätigkeit der Anstalt gewähren sollen, zerfallen zunächst in musikalische und theatralische. Musikalische Uebungsabende sind für tüchtige Leistungen der Mittelstufe bestimmt und finden nur in Gegenwart der Lehrer und Schüler statt und zwar, ebenso wie die Produktionsabende, in welchen die vorgeschrittenen Schüler vor eingeladenen Zuhörern wirken, im Institutssaale, der übrigens auch mit einer Orgel ausgestattet ist. Ausserdem werden jeden Winter in grösseren Sälen einige öffentliche Aufführungen veranstaltet, die in ihren specielleren Bezeichnungen „Orchester-Abend", „Kammermusik-Abend", „Chorabend" auf den Hauptbestandtheil ihres Programms hinweisen. Zu den Chorabenden wird ein Eintrittsgeld erhoben, von welchem gute Blasinstrumente beschafft werden, die man unbemittelten Schülern zur Benutzung überlässt.

Die theatralischen Produktionen gliedern sich in Schauspiel- und Opernabende, und ihr Lokal ist der Institutssaal mit seiner Bühne. Gegen Schluss des Schuljahres, der am 15. Juli erfolgt, werden die vorgerücktesten Schüler in Prüfungsaufführungen vorgeführt, denen beizuwohnen ich dies Mal Gelegenheit hatte. Am 2. Juli (Prüfungs-Oper) wurden Scenen aus „Figaro", „Zauberflöte", „Troubadour", „Heiling" und „Stradella" auf der Bühne des Residenztheaters aufgeführt. Es war dies der erste Versuch mit Orchester-Begleitung, auf einer geräumigeren Bühne und vor grösserem Publikum die Opernschule zu präsentiren, und ist dieser Versuch als wohlgelungen zu bezeichnen. Das Schülerorchester löste seine schwierige Aufgabe in überraschender Weise und die Sängerschaft bildete, abgesehen von einzelnen, ganz bedeutsamen Einzelleistungen, ein sehr tüchtiges, festes Ensemble, das sich selbst bei einzelnen Schwankungen, die unter den ungewohnten Verhältnissen, unter denen die jungen Leute auftraten, begreiflicher Weise vorkamen, brav zu finden wusste. Die Gesammtaufführung leitete der artistische Direktor Herr Hofkapellmeister Dr. Wüllner; den gesanglichen Theil hatte Herr Krantz vorbereitet, dem sich für die Solonummern die Gesanglehrer: Herrn Hofopernsänger Scharfe und Schöpffer, sowie Frl. v. Meichsner angeschlossen hatten; die schauspielerische Seite der Aufführung verdankt ihr Gelingen den Herren Balletmeister Köller und Hofschauspieler Löber; das Orchester endlich, dessen Gesammtproben Herr Dr. Wüllner selbst abhält, war in seiner Streicher- und Bläsergruppe getrennt durch die Herren Kammermusiker Wolfermann und Hiebendahl vorgeschult worden. Unter den Gesangsschülern traten besonders hervor die Herren Götze und Gutzschbach, (die beide bereits an der Hofoper angestellt sind) und die Damen Mahr und v. Westernhagen.

Der Prüfungskonzerte gab es zwei mit Orchester (im Börsen- und im Gewerbehaussaale) und einen Kammermusikabend (im Institute). Sie lieferten ein klares Bild der allseitigen Tüchtigkeit der Anstalt. Aus den Kompositionsklassen kamen zur Produktion: 2 Chorlieder und ein klares, gut gearbeitetes Streichquartett von Seifert, 2 sehr anmuthige Chorlieder von Frl. Bartlett, ein etwas überschäumendes Allegro appassionato für Klavier und Violine von Buchmeier und eine schwungvolle, aber etwas äusserliche Dithyrambe für Soli, Chor und Orchester von Lohse. Frl. Bartlett ist Schülerin des Hrn. Rischbieter, die Anderen des Herrn Dr. Wüllner. Als Dirigenten traten auf: Seifert (bei seinen Chorliedern), und Lohse (bei seiner Dithyrambe und beim Mendelssohn'schen H-moll-Capriccio.) Beide nicht ohne Geschick.

Die Klavierschule bot das 1. Beethoven'sche Klavierkonzert, ausgeführt durch Schülerinnen des Herrn Krantz (Frl. Grandjean spielte den 1. Satz klar und sauber, Frl. Bausback den 2. und 3. Satz mit Energie und Wärme, aber etwas beeinträchtigt durch verzeihliche Erregung); das Mendelssohn'sche H-moll-Capriccio, durch Frl. Bartlett, (die ebenso wie der Folgende, Schüler des Herrn Blassmann ist), sehr tüchtig gespielt; die Schubert'sche C-dur Fantasie in der Liszt'schen Bearbeitung für Klavier und Orchester gut musikalisch, solid technisch, vielleicht ein wenig zu derb producirt durch Buchmeier, der auch die Klavierparthie seines Allegro's ausgeführt hatte, — und endlich durch Frl. Kluit, Schülerin des Herrn Nicodé mit vorgeschrittener Technik und feinem Verständniss vorgetragen, den 2. und 3. Satz des Chopin'schen E-moll-Konzertes. Zwei künstlerisch reife Violinschüler des Herrn Konzertmeister Professor Rappoldi bereiteten den Zuhörern wirkliche Genüsse durch Ausführung der Spohr'schen Gesangsscene (Herr Wolff,) sowie des 1. Satzes des 1. Konzertes von Paganani und der Violinstimme des Buchmeier'schen Allegro's (Herr Sons). Beide wirkten ausserdem vereinigt mit dem Violinisten und Bratschisten Scholze und Wullschlägel in abwechselnder Besetzung und dem Violoncellisten Morand, (Schüler des Hrn. Kammervirtuosen Grützmacher) im Seifert'schen und im Schubert'schen D-moll-Quartette mit, die beide zu bester Geltung gebracht wurden. Die Quartette hatten ihre Vorbereitung in der Streichquartett-Klasse des Herrrn Kammermusikus Wolfermann gefunden. Zuletzt sei noch von Instrumentalleistungen der klangschönen Produktion einer Klarinetten-Fantasie von Reisiger durch Gabler (Schüler des Herrn Kammermusikus Demnitz) gedacht.

Zu den Sologesangsleitungen stellte die Klasse des Herrn Hofopernsänger Scharfe die Schüler Götze, Wachtel und Gutzschbach und die Schülerinnen von Westernhagen, Hunger, Kirchner und Mahr; die des Frl. von Meichsner die Schülerinnen Arboë und Kattmann; zu diesen treten noch die Hospitanten des Ensemblegesangs Burkhardt und Frl. Fleckeisen. Mit diesen Kräften kamen zur Ausführung Arien aus Rinaldo von Händel durch Frl. Hunger (befriedigend), aus Cenerentola von Rossini durch Frl. Kattmann (noch zu schwer) und aus Odysseus von Bruch durch Frl. Arboë (recht tüchtig). Aus der Ensemblegesangklasse des Herrn Krantz rührten her das Doppelquartett aus Elias von Mendelssohn und die Solis und Ensembles im S. Bach'schen D-dur Magnificat, die gut abgerundet und sehr graziös klangen. Die Solis der Lohse'schen Dithyrambe waren vom Komponisten selbst einstudirt worden. Die erste Klasse (Herr Dr. Wüllner) hatte sich der Wiedergabe der Bartlett'schen und Seifert'schen Chorlieder mit

ausgezeichnetem Gelingen unterzogen, und sich mit der 2. und dritten (Herr Kössler) vereinigt zur Ausführung der Chöre in Lohse's Dithyrambe und S. Bach's Magnificat. Namentlich im letzten Werke brachte die Vereinigung von mehr als 160 jugendfrischen, wohlgeschulten Stimmen, die begeistert, präzis und fein schattirt ihre Aufgabe zur Geltung brachten, eine eingreifende Wirkung hervor. Zuletzt sei noch des jugendlichen Orchesters (Herr Dr. Wüllner) gedacht, welches durch sehr gelungene Produktion der Mendelssohn'schen Ouverture zu Ruy Blas, namentlich aber auch durch unermüdliche, dezente und nachgebende Begleitung sich wesentliches Verdienst um die Prüfungskonzerte erwarb. Zu den 40 Schülermitgliedern des Orchesters waren in den beiden grösseren Chorwerken noch einige Lehrer und frühere Schüler unterstützend hinzugetreten.

Nach Abschluss des 2. Konzertes hielt Herr Dr. Wüllner, der mit bewundernswerther Rastlosigkeit sich allen Anforderungen der anstrengenden Prüfungsperiode hingegeben hatte, eine warme Ansprache, an welcher sich die Ertheilung der Preiszeugnisse (Seifert, Buchmeier, Sons, Wolff, Götze, Frl. Bartlett und Kluit) und der 11 mündlichen Belobigungen anschloss. Möge die Anstalt unter ihrer energischen, zielbewussten Direktion und mit ihrem trefflichen Lehrerkollegium weiter blühen zum Heile der Kunst, getragen von dem Vertrauen des Publikums und der Aufmerksamkeit der Presse, welch letztere ihr nicht einmal allseits in der Heimath zu Theil wird aus Gründen, welche nur der unterrichtete Dresdener begreifen und erklären kann. H. L.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Jahresbericht der Königl. Akademie der Künste ist folgendes Bemerkenswerthe zu entnehmen: Die musikalische Sektion, welche ein neues Mitglied zu wählen hatte, konnte sich über eine geeignete Persönlichkeit nicht einigen. Die Hochschule für Musik, Abtheilung für musikalische Komposition, wurde in den 2 letzten Semestern von 26 bez. 32 und die ausübende Abtheilung unter Prof. Joachim von 225 bez. 220 Schülern besucht. — Die Meyerbeer'sche Stiftung für Tonkünstler konnte wegen ungenügender Arbeit nicht ertheilt werden.

— Tschaikowsky's Legende des heiligen Johannes, welche vor kurzem auf Veranlassung des Direktors der Hofsängerkapelle konfiscirt wurde, weil von demselben die Genehmigung zur Veröffentlichung nicht eingeholt worden war, ist wieder freigegeben worden. Dem Verleger des Werkes, Jürgenson in Moskau, welcher der Konfiskation halber eine Klage angestrengt hatte, wurde eröffnet, dass die Rechte der Hofsängerkapelle sich nur auf Werke beziehen, die zur Aufführung in Kirchen bestimmt sind.

— Ich entnehme dem vierten Jahresbericht der Königl. Musikschule zu Würzburg folgende interessante Einzelheiten, welche den, dem jetzigen Direktor Herr Dr. Karl Kliebert zu hoher Ehre gereichenden Aufschwung bekunden, welchen die Anstalt seit ihrer Reorganisation genommen. Nicht weniger als 29 Lehrgegenstände enthält der Lectionsplan, nämlich: Chorgesang, Sologesang, Rhetorik und Poëtik, Italienische Sprache, Klavier, Orgel, Violine, Viola, Violoncell, Contrabass, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Pauke, Sologesangsensemble, Klavierensemble, Kammermusikensemble, Streicherensemble, Bläserensemble, Orchesterensemble, Harmonielehre, Kontrapunkt, Direktionsübung und Partiturlesen, Musikgeschichte und Aesthetik, Literaturgeschichte. Gegen die Frequenz im vorigen Schuljahre (386 Eleven) ergab sich heuer ein Zuwachs von 82 Eleven = 23%. Von 16 Lehrern wurden wöchentlich 332 Unterrichts-Stunden ertheilt. Die Gesammtzahl der nach Ausweis der täglich ausfliegenden Präsenzlisten an 224 Unterrichtstagen im Laufe des Schuljahres ertheilten Stunden beträgt 10,928 (gegen 9649 des vergangenen Jahres). Die musikalichen Aufführungen der Anstalt zerfielen in drei Gruppen: a) Abonnementkonzerte (Lehrerproductionen) b) Abendunterhaltungen (Schülerproductionen) vor einem geladenen Publikum und c) Schülerabende ohne fremdes Publikum, deren Zweck es ist, die Schüler auf das öffentliche Auftreten vorzubereiten. Abonnementkonzerte fanden 6 statt (3 Kammermusikabende und 3 Orchesterkonzerte) unter Mitwirkung von Fräulein Thekla Friedländer, Konzertsängerin aus Leipzig, Frau Weckerlin-Bussmeyer, Hofopernsängerin aus München, Fräulein Lina Bram, Konzertsängerin aus München, Herrn Dr. Hans von Bülow aus Hannover, und Herrn Benedict Kürner, Hofopernsänger aus Karlsruhe. Bei den Orchesterkonzerten schlossen sich auch heuer wieder mehrere ausserhalb der Anstalt stehende Damen und Herren in freundlichster Weise den Kräften der Musikschule an, wodurch der Zweck dieser Konzerte, das Interesse für die Kunst in weiteren Kreisen rege zu erhalten und fördern zu helfen, eine wesentliche Stütze erhielt. Abendunterhaltungen fanden ebenfalls 6 statt, (4 als Orchesterproductionen und 2 als Kammermusikabende,) welche dem geladenen Publikum die Resultate des Unterrichtes vorführen, und den Schülern Gelegenheit zu öffentlichem Auftreten geben sollten. Schülerabende im internen Kreise, bei welchen blos Lehrer, Schüler und Hospitanten die Zuhörer bilden, fanden 3 statt. Zum erstenmale in diesem Schuljahre versuchte sich eine Schülerin der Anstalt auf der Bühne: am 17. Dezember 1878 trat Fräulein Fanny Orth aus Augsburg als Gretchen in Gounods Faust am hiesigen Stadttheater auf. Eine ganz besondere Auszeichnung wurde der Anstalt am 21. Februar 1879 zu Theil, an welchem Tage Dr. Hans von Bülow den Schülern einen Klaviervortrag — Beethovens fünf letzte Sonaten — hielt, eine künstlerische That, welche jeden weiteren Commentar von selbst ausschliesst. Am 20. Juni

inspicirte der kgl. Ministerialrath Herr Dr. von Haller die Anstalt. Aus der Bibliothek der Anstalt, deren Completirung, Ordnung und Katalogisirung unausgesetzt volle Aufmerksamkeit gewidmet wurde, wurden nach Ausweis der Bibliothekscheine über 3000 Hefte von den Lehrern und Schülern benützt. Ausser den durch die etatsmässigen Mittel ermöglichten Neuanschaffungen, wurde die Bibliothek auch durch zahlreiche Schenkungen von Seiten der Komponisten und Verleger vermehrt, unter welch letzteren namentlich die Verlagshandlung des Herrn Rob. Forberg in Leipzig hervorzuheben ist. Von der hiesigen Hofmusikalienhandlung des Herrn A. Ritter wurden für talentvolle Schüler 6 Gratisabonnements zur Verfügung gestellt. An unbemittelte Schüler wurden von Seite der Anstalt 40 Streich- und Blasinstrumente zur Benützung überlassen. Die Höhe der Unterstützungen an talentvolle und unbemittelte Schüler theils aus Mitteln der Anstalt, theils aus anderweitigen Fonds, sowie aus dem Ertrage einer Schülerproduktion gegen Eintrittsgeld betrug 1766 Mark. Der Etat der Anstalt belief sich auf 44,500 Mark, worunter 28,000 Mark Staatszuschuss, und 16,500 Mark eigene Einnahmen. Die Einnahmen von Honoraren betrugen 10,300 Mark, das Erträgniss der Produktionen gegen Eintrittsgeld betrug 4263 Mark.

Paris. Der Minister des Unterrichts und der schönen Künste hat im Abgeordnetenhause soeben einen wichtigen Gesetzentwurf, betr. den Schutz des künstlerischen Eigenthums, eingebracht. Auf die Musik Bezug haben die Artikel 1, 2, 4, 5 und 6. Sie lauten:

Artikel 1. Das künstlerische Eigenthum besteht in dem ausschliesslichen Rechte der Wiedergabe, Ausführung und Darstellung. Niemand darf das Werk des Künstlers ohne seine Zustimmung ganz oder theilweise wiedergeben, ausführen oder darstellen, welches auch die Natur und die Bedeutung des Werkes, sowie die Art der Wiedergabe, Ausführung oder Darstellung sein mögen.

Art. 2. Das Recht der Wiedergabe, Ausführung oder Darstellung gehört dem Künstler, so lange er lebt, und durch 50 Jahre nach seinem Tode seinen Erben an.

Art. 4. Die Veräusserung des Rechts der Veröffentlichung musikalischer Werke zieht noch nicht von selbst die Veräusserung des Rechts der Exekution und Darstellung nach sich und umgekehrt.

Art. 5. Der Autor eines Kunstwerks oder seine Rechtsnachfolger dürfen, um ihr Recht der Wiedergabe auszuüben, den Eigenthümer dieses Werkes nicht in seinem Besitze stören.

Art. 6. Der unerlaubten Nachbildung (contrefaçon) werden gleichgestellt alle Transscriptionen und Arrangements musikalischer Werke ohne Erlaubniss des Autors oder seiner Rechtsnachfolger.

Bücher und Musikalien.

Das Mendel-Reissmann'sche musikalische Konversations-Lexikon. 11 Bde. Berlin. R. Oppenheim.

Um etwas Grosses zu vollbringen genügt es nicht, sich mit Tüchtigkeit und Fleiss der Ausführung guter Ideen zu widmen; man muss auch das Glück haben, dem Leben erhalten zu bleiben, so lange das unternommene Werk unsere Gegenwart erheischt. Man hat gut reden, dass ein Pergolese, ein Mozart, ein Franz Schubert ihre Mission erfüllt haben, dass wir zufrieden sein müssen mit den Schätzen, die sie uns bei ihrem frühen Tode hinterlassen haben — wer aber kann wissen oder ermessen, welche Summe musikalischer Noth und Arbeit dem Menschengeschlecht erspart wäre, wenn sie das normale, vom Propheten auf sechzig, höchstens siebzig Jahre fixirte Lebensalter erreicht hätten? Das Glück einer längeren Reihe von Lebensjahren war dem Begründer des obengenannten Lexikons, Herrn Hermann Mendel, leider nicht beschieden: er musste das von ihm begonnene Werk auf halbem Wege verlassen, und auch in diesem Falle dürfen wir nicht zweifeln, dass mancherlei mit ihm zu Grabe gegangen ist, was den Lesern des musikalischen Konversations-Lexikons zur Belehrung und zum Nutzen gereicht haben würde. Glücklicherweise aber nahm sich eine liebevolle und starke Hand des verlassenen, scheinbar hülflosen Wesens an und führte seinen Entwickelungsgang so geschickt und so energisch zum Abschluss, dass es heute als eine stattliche, ja imposante Erscheinung vor uns steht, seinem intellektuellen Urheber wie seinem Pflegevater gleichmässig zur Ehre gereichend.

Wenn das musikalische Konversations-Lexikon auf seinem weitem Wege bis zur Vollendung mancherlei Anfechtungen erfahren musste und auch in der Folge noch erfahren wird, so kann dies Niemanden überraschen, der die Geschichte der encyclopädischen Werke grösseren Umfanges von Diderot's gewaltigem Unternehmen an bis zum heutigen Tage verfolgt hat. Gelänge es selbst den Herausgebern solcher Sammelwerke, die besten Kräfte zur Mitarbeiterschaft heranzuziehen, so würde es doch, namentlich in unserem Vaterlande, niemals an Federn mangeln, welche fähig wären, an den zu Tage geförderten Ergebnissen etwaige Blössen zu entdecken, gar nicht von denen zu reden, die das kritische Secirmesser lediglich aus Liebhaberei zum Haarspalten und Mäkeln handhaben. Wenn es diesen aber auch gelingt, die Schwächen des musikalischen Konversations - Lexikon nachzuweisen, die allzu subjektive Fassung einzelner Artikel darzulegen, Druckfehler zu Dutzenden aufzuspüren, so dürfen wir trotz alledem die Zukunft des Werkes als gesichert betrachten. Der Reichthum seines Inhaltes allein wäre genügend, um es zu einem nothwendigen, ja unentbehrlichen Hülfsmittel für Jeden zu machen, der zur Tonkunst überhaupt Beziehungen hat, und sein Verhältniss zu ihr befestigen möchte; denn die Zeiten sind Gott sei Dank vorüber, wo ein Athanasius Kircher in seiner „Musurgia universalis" (1650) das Publikum mit Phantastereien und abenteuerlichen Hypothesen regaliren konnte, welche etwa drei Viertel des mehrbändigen Werkes füllen, während für die Thatsachen nur ein Viertel übrig blieb. Der-

gleichen verbietet sich bei dem realistischen Zuge der Gegenwart schon von selbst; und wenn heutzutage ein lexikographisches Werk erscheint, so kann man sicher sein, dass es sich dabei nur um Mittheilung wohlbeglaubigter Dinge handelt und dass die Fülle des Wissenswerthen zu der Zahl der Bände im richtigen Verhältniss steht. Dies gilt auch von unserm Lexikon; ohne die Prätension zu erheben, in allen seinen Theilen Originelles zu bieten oder das Studium der Specialschriften entbehrlich zu machen oder für alle seine Angaben Unfehlbarkeit zu beanspruchen, erfüllt es doch vollständig seinen Zweck, die musikalische Welt auf allen Gebieten der Tonkunst in gemeinfasslicher Darstellung zu orientiren, und da es in dieser Beziehung kaum eine Frage unbeantwortet lässt — der bevorstehende zwölfte (Supplement-) Band lässt das Verschwinden auch noch der letzten etwaigen Lücken erwarten — so muss es folgerichtiger Weise in den Bibliotheken jeder Art Eingang finden, um, sei es zum Zwecke der Lektüre oder des Nachschlagens, dem Fachmanne wie dem Laien zur Hand zu sein.

Um das erst vor wenigen Wochen mit dem Artikel „Zymbelstern“ zum Abschluss gelangte „Musikalische Konversations-Lexikon“ seinem Stoffreichthum nach zu charakterisiren, genügt es, auf die Hauptgruppen hinzuweisen, in welche derselbe vertheilt ist. Zunächst giebt der biographische Theil Auskunft über die Lebens-Verhältnisse von Musikern in einer Vollständigkeit, welche selbst von Fétis in seiner bekannten achtbändigen „Biographie universelle des musiciens“ nicht erreicht ist, wenigstens soweit es die Anzahl der Namen betrifft: Die Breite der Darstellung, durch welche der berühmte belgische Musikgelehrte seine Leser nicht selten zur Verzweiflung bringt, ist hier vermieden, und wenn das Konversations-Lexikon einmal vom Gebiet des streng Sachlich-Biographischen abschweift, so geschieht dies stets nur bei Besprechung solcher Persönlichkeiten, welche wie z. B. Lulli erst dann in ihrer vollen Bedeutung erkannt werden können, wenn ihr Wirken zugleich mit dem ihrer Vorgänger und mit den allgemeinen Kulturbestrebungen ihrer Zeit in's Auge gefasst wird. Von den solcherart aus einer trockenen Biographie zu einem kleinen Essay herangewachsenen Artikeln nennen wir u. a. „Hucbald“, welcher noch dadurch ein besonderes Interesse bietet, dass die vor einigen Jahren aufgestellte Behauptung, das Organum des Hucbald sei gar nicht als Zusammenerklingen mehrerer Tonreihen, wie man bisher geglaubt, sondern als ein nacheinander Erklingen zu verstehen, — eine Auffassung, die auch in einem Werke von der Bedeutung der Helmholtz'schen „Tonempfindungen“ (dritte Ausgabe) Berücksichtigung gefunden hat — widerlegt wird.*) — Eine zweite Abtheilung bilden die Menge grösserer und kleinerer Artikel, welche der Erklärung und Besprechung einzelner Zweige der Tonkunst, der musikalischen Instrumente, der technischen Terminologie etc. gewidmet sind. Auch diesen Arbeiten merkt man es in der Mehrzahl an, dass ihre Autoren sich mit Lust und Liebe ihrer Aufgabe gewidmet haben und durch keinerlei ökonomische Bedenken der Verlagshandlung gehindert worden sind, dem ihnen vorliegenden Gegenstand eine gründliche und allseitige Durchforschung angedeihen zu lassen. Diesem Zusammentreffen günstiger Umstände verdanken z. B. Artikel wie „Akustik“ ihre Entstehung, welcher nicht weniger als 47 Seiten umfasst, dafür aber von dieser Wissenschaft ein so deutliches und vollständiges Bild giebt, dass sich der Leser nach einigermaassen aufmerksamem Studium des Artikels als gründlich eingeweiht betrachten darf; ferner die Artikel „Kirchenlied“ und „Volkslied“, welche ebenfalls ihr Thema in geistreicher und übersichtlicher Weise behandeln und überdies eine Fülle neuer Gesichtspunkte zur Beurtheilung dieser Gegenstände aufstellen; aus dem Gebiete der Instrumentalmusik die Abhandlungen „Orgel“, „Pianoforte“. „Violine“, mit erschöpfender Auskunft über die Entwickelungsgeschichte, den Bau, die technische Behandlungsweise dieser Instrumente wie auch einer Uebersicht derjenigen Künstler, denen sie ihre Förderung verdanken.

Die dritte Gruppe endlich bildet eine Reihe von Abhandlungen, welche zwar dem Lexikon als solchem zu seinem Bestand nicht unumgänglich nothwendig gewesen wären, die jedoch, indem sie die tonkünstlerischen Verhältnisse von einem höheren als dem blos fachmännischen Standpunkte in's Auge fassen und beleuchten, als eine besondere Zierde des Werkes und, namentlich für die Kreise der gebildeten Dilettanten, als eine willkommene Zugabe gelten dürfen. Es sind dies u. a. die von gründlicher Sachkenntniss zeugenden und vortrefflich stilisirten Aufsätze über Aegyptische, Böhmische, Chinesische Musik; dann über Französische, Italienische und Spanische Musik, welche sämmtlich neben der musikalischen auch die allgemeine kulturgeschichtliche Entwickelung der genannten Nationen berücksichtigen und in den Wechselbeziehungen zwischen beiden den Erklärungsgrund für eine Fülle von Erscheinungen finden, die, isolirt betrachtet, unbegreiflich bleiben würden. An diese historischen Arbeiten schliessen sich sodann die nicht minder anregenden Aufsätze philosophischen Charakters, als welche man auch einige, scheinbar in das Gebiet der musikalischen Technik fallende, mit Fug und Recht bezeichnen kann, wie beispielsweise die Artikel „Gesang“, „Vortrag“, „Programm-Musik.“ Der Philosophie der Kunst ist ein eigener Artikel gewidmet, in dessen Verfasser man unschwer den gegenwärtigen Redakteur des musikalischen Konversations-Lexikon erkennen wird, der hier seine, in dem neuerdings von ihm veröffentlichten Werke „Zur Aesthetik der Tonkunst“ niedergelegten reichen Erfahrungen und geistvollen Gedanken dem Leser der Encyclopädie „in nuce“ mitzutheilen sich bereit gezeigt hat.

Es bedarf kaum der Erwähnung, dass dies nicht der einzige Fall ist, wo Reissmann mit seinen Pflichten als Redakteur die Thätigkeit eines Mitarbeiters am Konversations-Lexikon verbunden hat. Die Aufsätze „Mensuralmusik“, „Tabulatur“, „Volksgesang“

*) Helmholtz's, Oskar Pauls und andrer Gelehrter Autorität scheinen für diese Auffassung zu sprechen und dürfte dieselbe noch nicht als widerlegt zu betrachten sein. E. B.

und manche andere dahin gehörige, lassen sofort den auf diesen Gebieten durchaus bewanderten und als Autorität allgemein anerkannten Verfasser durchblicken. Wenn ihm aber für diese unmittelbare Antheilnahme an dem Zustandekommen des grossartigen Werkes der Dank der musikalischen Welt sicher ist, so gebührt ihm derselbe nicht minder für die energische und geschäftskundige Art, mit welcher er es von der zweiten Hälfte an förderte und zum Abschluss brachte. Den älteren Abonnenten des Lexikon wird es noch in der Erinnerung sein, wie Reissmann's Vorgänger unter seinen vielen vortrefflichen Eigenschaften, auch die der höchsten Bedächtigkeit besass, und wie in Folge dessen der Fortgang des Unternehmens stellenweise ein so langsamer war, dass die Theilnahme der Leser in bedenklicher Weise abnahm und der Erfolg der grossen und löblichen von ihm und seinen Mitarbeitern gemachten Anstrengungen zeitweilig ernstlich in Frage gestellt war. Unter solchen Umständen erschien Reissmann als ein Retter in doppeltem Sinne, indem er nicht nur durch die Autorität seines Namens das Vertrauen des Publikums neu belebte, sondern auch die Mitarbeiter des Lexikons, welche auch jetzt dem Unternehmen fast ohne Ausnahme treu blieben, durch Wort und Beispiel zu erneutem Eifer ansporntc, und so das Werk mit überraschender Schnelligkeit zum Ende führte. Wollte man dies Verdienst ungewürdigt lassen, oder, einiger hier und da vorkommender Flüchtigkeiten wegen, dem Redakteur gar einen Vorwurf daraus machen, so würde eine solche Verurtheilung von äusserst geringer Geschäftskenntniss zeugen und am wenigsten in unserer Stadt am Platze sein, wo so manches Nützliche und Nothwendige aus leidiger Verschleppungssucht jahraus jahrein unausgeführt bleibt.

Winke und Rathschläge.

Haupterforderniss einer guten Klavier-Spielart ist strenge Bindung, oder mit anderen Worten eine solche Behandlung des Klaviers, dass dort, wo nicht das Gegentheil geradezu vorgeschrieben ist (staccato = kurz, portamento = getragen oder ein wenig getrennt etc.), kein Ton aufhören darf zu klingen, bevor der nächste angeschlagen ist. Denn das Instrument besitzt in seinem, nie gleich stark fortklingenden Ton so wenig Singfähigkeit, dass es ohne Bindung zum Hackbrett herabsinkt. Die Bindung kann überhaupt nur bei vollkommen ruhiger Hand geschehen, denn sobald die Hand eine Bewegung mitmacht, welche blos die Finger machen sollen (das sog. „Schütteln"), wird ein vermehrter Druck auf die Tasten ausgeübt, der die Bewegung der Finger hemmt oder doch erschwert. Nun empfehlen die neueren Methoden, die bis zu einer förmlichen „Fingergymnastik" ausgebildet worden sind, aus guten Gründen ein hohes Aufheben des einzelnen Fingers vor dem Anschlage; denn damit in der Fingerwurzel keine Steifigkeit eintritt und der den Finger bewegende Muskel seine Selbstständigkeit und Kraft erhält, muss die Bewegung des Fingers in seiner Wurzel eine vollständig freie sein und auf energische Weise geübt werden. — Ist nun der Finger hoch gehoben, so fragt es sich, wie er fallen soll. Fällt er langsam, so muss natürlich der vorher liegende Finger mit dem Zurückgehen warten, bis der neu anschlagende auf dem Grunde der Taste angelangt ist, d. h. sie „angeschlagen" hat, sonst würde, bei früherer Aufwärtsbewegung, der erste Ton zu klingen aufhören, bevor der zweite Ton da ist, wo also Trennung statt Bindung eintreten müsste. Springt der Finger dagegen, wie es zur Erzeugung eines vollen und kräftigen Tones nothwendig ist, schnell und mit Schwungkraft auf die Taste herab, so geschieht dies ganz eigentlich in einem einzigen „Augenblick", und wenn der vorher liegende Finger in demselben Moment in die Höhe springt, so kann eine Pause zwischen den einzelnen Tönen nicht entstehen, ein längeres Liegenbleiben würde ein augenblickliches (falsches) Zusammenklingen der beiden Töne („klebriges Spiel") hervorbringen und überdies würde diese doppelte, d. h. verschiedenzeitige Bewegung der beiden Finger eine ausserordentliche Erschwerung des Spiels ergeben, besonders bei schnellerer Tonfolge. — Sollen dagegen absichtlich die Töne nicht kräftig, sondern leise (piano, dolce, pianissimo) erklingen, so muss entweder jener erste langsame Fall des Fingers eintreten oder die Finger dürfen nicht so hoch gehoben werden. Hierbei kommt der geforderte Schnelligkeitsgrad in Betracht. Ist die Tonfolge eine langsame, so kann der Finger hoch gehoben werden und aber langsam fallen; bei schneller Tonfolge ist dagegen das weniger hohe Aufheben richtiger, denn schnelles Fallen hat eben stärkeren Anschlag zur Folge. Da nun die Grade der Schnelligkeit sehr verschieden sind, so haben wir für forte, mezzoforte, piano, pianissimo verschiedene Anschlagsarten nöthig, die wieder vom Schnelligkeitsgrade abhängig sind. Der ausgebildete Künstler muss dieselben alle in der Gewalt haben. Trotz dieser Bewältigung aller Anschlagsarten unterscheiden sich die Künstler dennoch mannigfach: bei dem Einen ist mehr die Brillanz und Kraft, bei dem Andern mehr die Weichheit und gesangvolle Verbindung auffallend; dieses Alles in Folge der verschiedenen Individualität, der verschiedenen musikalischen Auffassung und selbst des verschiedenen Baues der Hand.

Es kommen selbstverständlich auch beim Anfänger solche Verschiedenheiten sehr in Betracht: die träge Natur wird eher Mühe haben, die gehörige Trennung der Töne durchzusetzen, die lebhaft-fortdrängende oder sich leicht überstürzende wird dagegen geneigt sein, sich weniger um die vollkommene Bindung zu bekümmern, sie wird sich sogar zuweilen in der Hitze verleiten lassen, mit demselben Finger von einer Taste zur andern zu springen, damit nur keine Stockung des rhythmischen Ganges eintrete. Und welche Schwierigkeiten erwachsen dem

Lehrer aus dem verschiedenen Bau der Hand! Der eine Schüler hat eine fleischige, in allen Gelenken bewegliche Hand, aber vielleicht schwache Muskeln und wenig Energie des Charakters; der andere hat eine knochige, dabei mehr sehnige als fleischige Hand, womit in der Regel auch Eckigkeit und Härte des ganzen Wesens verbunden ist. Da ist denn auch die Aufgabe des Lehrers eine ganz verschiedene; die Hand und ihren Bau kann er nicht ändern, aber er muss auf den Charakter wirken, dort im Sinne der Aufstachelung des schlaffen Wesens, hier im Sinne der Milderung und Beruhigung. Zuweilen gelingt ihm diese Einwirkung, zuweilen nicht, je nachdem er selbst Geschick und Ausdauer darin besitzt, und je nachdem der Schüler lenksam oder eigenwillig ist.

Aus dem Jahresbericht der Basler Musikschule.

Anregung und Unterhaltung.

Schönheit kommt von Schein, sie ist ein Schein und kann als das höchste Ziel der Kunst nicht gelten, das vollkommen Charakteristische nur verdient schön genannt zu werden, ohne Charakter giebt es keine Schönheit. Goethe.

Nur dem Genie ist es gegeben, ausserhalb des Bekannten noch immer zu Hause zu sein und die Natur zu erweitern, ohne über sie hinauszugehen.

Schiller.

Meinungs-Austausch.

San Francisco.

Geehrter Herr Redacteur!

Gestatten Sie mir, einige Punkte in Bezug auf den Klavierunterricht in Ihrem geschätzten Blatte zur Besprechung zu bringen, die sicherlich für jeden Lehrer von Interesse sein müssen, und über die unter den hiesigen Lehrkräften bedeutende Differenzen herrschen. — Diese Punkte sind:

1. Der Mechanismus beim Tonleiterspiel auf dem Klavier,
2. Die theoretische Konstruktion der Molltonleiter und
3. Gewisse Arten von Melismen.

In Bezug auf den ersten Punkt handelt es sich hauptsächlich um die Haltung der Hand. Einige der besten hiesigen Lehrer (Schüler von C. Reinicke und andere vom Leipziger Konservatorium) lassen die Hand beim Tonleiterspielen etwas nach aussen drehen, um dadurch das Untersetzen des Daumens zu erleichtern, und die, einem gleichmässigen Spiel so verhängnissvolle Zickzackbewegung der Hand zu vermeiden. — Die Gründe sind plausibel genug, doch stehen andere Lehrer, zu denen auch ich gehöre, in Opposition zu dieser Doktrin*). Unsere Ansicht geht dahin, dass die Hand stets so gehalten werden muss, dass das erste Glied des Mittelfingers parallel mit der Taste läuft. — Ich gebe gern zu, dass man in solchen Dingen sehr leicht in eine dem Schüler nicht allein qualvolle, sondern entschieden schädliche Pedanterie verfallen kann; indessen dürfte es von grossem Nutzen sein, wenn Sie durch eine gründliche Besprechung dieses Punktes Einigkeit in den Ansichten und Meinungen herbeizuführen vermöchten. — Es muss zugegeben werden, dass durch die Auswärtsbewegung des Handgelenks das Tonleiterspiel in gewisser Beziehung erleichtert wird; es fragt sich aber, ob man nicht einer solchen Erleichterung oder Bequemlichkeit halber in einen Fehler verfällt. — Es ist andererseits gar nicht zu bestreiten, dass bei einer Handhaltung, bei welcher das erste Mittelfingerglied mit der Taste in derselben Linie liegt, die grösste Sicherheit des Anschlags erzielt wird.**) — Wenn daher die Schwierigkeiten, die sich anfangs beim Tonleiterspiel mit einer solchen Handhaltung im Untersetzen des Daumens und in der ruhigen Führung der Hand bieten, durch zweckmässige Uebungen leicht überwunden werden können, so ist sicherlich die zuletzt erwähnte Mechanik der ersteren vorzuziehen. — Das kann aber nach meiner Ansicht geschehen, wenn man von Anfang an die nöthige Sorgfalt auf die Gymnastik der Finger und Hände verwendet und dem Schüler die Mechanik der Bewegungen erklärt. — Ich möchte mir hierbei erlauben, einer Eigenthümlichkeit meiner Unterrichtsweise Erwähnung zu thun: Ich theile die Unterrichtszeit sowohl, wie die Uebungszeit des Schülers in 3 Abtheilungen für

1. Die Gymnastik;
2. Die Theorie;
3. Die Ausführung musikalischer Kompositionen.

Ich zeige und erkläre dem Schüler zunächst die Hauptbewegungen, welche Finger und Hände beim Klavierspiel zu machen haben, wobei ich mich gewöhnlich auf folgende sechs beschränke:

1. Heben und Senken (Anschlagen) der Finger;
2. Spreizen der Finger;
3. Seitwärtsbewegung des Daumens nach innen und aussen;
4. Heben und Senken (Anschlagen) der Hand.
5. Seitwärtsbewegung der Hand in gleicher Ebene;
6. Rollen der Hand im Gelenk.

Ich lasse sodann den Schüler selber Uebungen auffinden, bei denen die genannten Bewegungen ausgeführt werden müssen, zuerst in der Lage der C-dur-Tonleiter. Sind zwei, drei oder vier solcher gymnastischen Uebungen für jede Bewegung ausfindig gemacht, so lasse ich dieselben vom Schüler nach und nach in allen möglichen Lagen der Dur- und Molltonleiter ausführen und tüchtig und täglich üben, indem ich ihn anhalte, die Bewegungen der Glieder und die Haltung und Lage der Hand und der Finger fortwährend auf das Genaueste zu beobachten. Um die Aufmerksamkeit des Schülers nicht zu theilen, lasse ich auch die Uebungen ohne Zeitmass ausführen, jedoch kommt das Takthalten bei natürlichem Gefühl dafür meist von selber. Ist der Schüler nun von Anfang dazu angehalten worden, über die auszuführenden Bewegungen beim Klavierspiel nachzudenken, so ist dadurch eine ganz bedeutende Erleichterung geschaffen für das Ueben von Läufen und Akkordpassagen. — Es scheint mir hierbei vor allen Dingen wesentlich, den Schüler darauf aufmerksam zu machen, dass die gewöhnlich gebrauchten Ausdrücke „Unter und Uebersetzen", streng genommen unpassend sind. Der Daumen setzt nicht wirklich unter den dritten oder vierten Finger, denn ehe der Daumen zum Anschlag kommt, haben die genannten Finger bereits ihre Taste verlassen, sonst

*) Ich auch. E. B.
**) Ganz gewiss. E. B.

müsste ja auch der Daumen mit dem Nagel anschlagen. — Es folgt daraus, dass eine ganz vollkommene Bindung bei Tonleiter- und Akkordpassagen nicht hergestellt wird.*) Ein Jeder sieht auf den ersten Blick, dass z. B. beim Spielen des gebrochenen Akkordes von C-dur der dritte Finger der rechten Hand g bereits verlassen hat, ehe der Daumen das folgende c anschlägt; dasselbe ist aber auch der Fall beim Tonleiterspielen. Der Zeitunterschied zwischen dem Verlassen des dritten oder vierten Fingers und dem folgenden Anschlag des Daumens ist indessen, selbst bei nur ganz mässigem Tempo, so gering, dass sie für unsere Wahrnehmung verschwindet. — Ferner ist dem Schüler klar zu machen, dass bei den Läufen die selbstständige Bewegung der Hand eine sehr geringe ist. Sie bewegt sich mit dem Unterarm und dreht sich dabei ganz allmählig, fast unmerklich im Gelenk; selbst das Heben der Hand beim Uebersetzen mit dem vierten Finger geschieht nicht vom Handgelenk aus, sondern zugleich mit dem Unterarm. Beim Daumen aber treten beim Auf- und Abwärtsspielen ganz dieselben Muskeln in Thätigkeit. Wenn die rechte Hand z. B. die Tonleiter aufwärts spielt, so ziehen die an der inneren Seite des Daumens gelegenen Muskeln denselben unter den zweiten und dritten Finger. Was aber hält den Daumen beim Abwärtsspielen der Tonleiter auf seiner Taste fest, während die Hand weiter und über ihn hinweggeht? Nicht etwa, wie ich öfters von Lehrern habe sagen hören, seine eigene Schwere (man kann ja den Daumen so locker halten, dass er die Taste gar nicht niederdrückt), sondern ganz dieselben Muskeln an seiner inneren Seite, die ihn beim Aufwärtsspielen unter die Finger ziehen. Es ist hierbei ebenfalls darauf aufmerksam zu machen, dass der Daumen seine Taste vorher verlässt, ehe der übersetzende Finger zum Anschlag kommt. — Sind diese Dinge dem Schüler völlig klar, so wird es ihm auch leicht werden, die Tonleiter mit ruhiger und gerader Handhaltung auszuführen, denn die abscheuliche Zickzackbewegung wird nur durch das ängstliche und verkehrte Bestreben des Spielers: „wirklich und bei vollkommener Bindung Unter- und Uebersetzen zu wollen, herbeigeführt.“

In Bezug auf den zweiten Punkt: „Die theoretische Konstruktion der Molltonleiter“, bin ich beim Unterricht zu einem etwas eigenthümlichen Verfahren gelangt. Es ist sicherlich einem jeden Lehrer schon oft schwer geworden, seinem Schüler begreiflich zu machen, warum z. B. in der A-Molltonleiter gis oder auch fis und gis gespielt wird, da doch die Tonart A-moll keinerlei Vorzeichen hat. (Ich möchte bei dieser Gelegenheit einen Vorschlag machen: Könnte es nicht allgemein eingeführt werden, dass der grosse Buchstabe die Dur- und der kleine die Molltonart bezeichnet? So dass z. B. A für A-dur und a für a-moll steht. Es wäre das eine ganz schätzenswerthe Ersparniss von Zeit und Raum.) Um der erwähnten Schwierigkeit aus dem Wege zu gehen, sage ich dem Schüler, dass jede Durtonleiter eine verwandte Molltonleiter mit denselben Vorzeichen hat, und lasse ihn danach alle Molltonleitern selbst auffinden. Erst nachdem dies geschehen, erkläre ich ihm, dass aus gewissen Gründen (die mehr oder weniger auseinanderzusetzen von Umständen abhängt) in Bezug auf Harmonie und Melodie Veränderungen beim Spielen der Molltonleiter eintreten. Diese Veränderungen sollten streng genommen nur beim Aufwärtsspielen stattfinden. Vorwärts sollte die Molltonleiter stets mit den gleichen Zeichen der verwandten Durtonleiter gespielt werden. Wir müssen uns jedoch hierbei, wie so oft, zufrieden stellen mit den Trost „Usus est tyrannus.“

Der dritte Punkt nun bezieht sich auf gewisse Arten von Verzierungen. Die von Lebert & Stark herausgegebene Klavierschule hat auf diesem Gebiete, wenigstens unter den hiesigen Lehrern eine ganz heillose Konfusion angerichtet. — Wie Sie wissen, soll nach der Doktrin der genannten Herren, für die sie die Zustimmung der grössten Autoritäten im Klavierspiel anführen, die Vorschlagsnote der Melodie, und wenn deren mehrere sind, die erste derselben an Stelle der Hauptnote mit der entsprechenden Begleitungsnote zusammenfallen. Dadurch wird natürlich die Hauptnote ausser Takt gesetzt, und trotz aller Autoritäten der ganzen Welt will es mir nicht einleuchten, dass eine solche Spielart die richtige ist. Auch lässt sich dieselbe in vielen Fällen ganz unmöglich durchführen. Ich möchte z. B. wohl 'mal hören, wie die genannten Herren nach ihrer eigenen Theorie das Mendelssohn'sche Frühlingslied spielen wollten. Abgesehen von der Unnatur der ganzen Spielweise, müssten schon die nothwendig zu machenden vielen Ausnahmen entschieden gegen dieselbe sprechen. — Sie würden sicherlich vielen Lehrern einen grossen Dienst erweisen, wenn Sie diesen Gegenstand einer eingehenden Besprechung in Ihrem geschätzten Blatte unterziehen würden.

Mit ausgezeichneter Hochachtung

Ihr

E. Steinle.

*) Es muss so geschickt untergesetzt werden, dass man den Eindruck einer Bindung gewinnt.
E. B.

Antworten.

Herrn **E. von Adelung** in **East Oakland (Californien).** Der Verleger hat Ihnen die Tausig-Ehrlich'schen Etüden gleich nach Eintreffen des Betrages übersandt, sie müssen jetzt schon in Ihren Händen sein. Ihrem Wunsche gemäss, erhalten Sie noch **2 Ex.** derselben. Time-table und Schedule habe ich empfangen, ich werde über das interessante Werk demnächst einen Bericht bringen. Für das freundliche Urtheil über meine Zeitschrift sage ich Ihnen meinen besten Dank. Sie können noch Exemplare des vorigen Jahrgangs erhalten, ungebunden für 6 Mark, in elegantem Einbande für 7 Mark 50 Pf.

Herrn **L. Schl.** in **D.** Die Arbeit über Kontrapunkt und Fuge wird mir willkommen sein. Grösste Klarheit der Darstellung ist schon deshalb geboten, weil der Aufsatz dem Zwecke des Selbstunterrichtes entsprechen soll.

Herrn **Alfred A.** in **Schreiberhau.** „Konzert der Pianistin Clara Meyer vom Kullack'schen Laboratorium in Berlin“. Allerdings ein sehr ergötzlicher Druckfehler, den das Warmbrunner Badeblatt verbrochen, aber wenigstens kein ganz sinnloser. Ist doch jedes Konservatorium ein Laboratorium, das ist eine Arbeitsstätte.

Druckfehler-Berichtigung.

In vorige Nummer haben sich einige Druckfehler eingeschlichen, welche ich nachträglich zu berichtigen bitte. Im Hauptartikel: „Ueber die musikalischen Verzierungen“, Seite 169, Spalte 2, Zeile 7 von unten muss es heissen statt allmächtigen: allmäligen; Seite 170, Spalte 1, Zeile 4 von oben statt davon: von dem eitelen Tand; Spalte 2, Zeile 2 von oben statt dem: den; Zeile 16 von oben statt gestaltet: gestaltete. Ferner soll es unter der Rubrik „Bücher und Musikalien“, Seite 178, Spalte 1, Zeile 24 von oben heissen statt Unterdominante: Untermediante; Spalte 2, Zeile 13 und 14 von oben jedesmal statt Septakkord: Sextakkord.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 17. Berlin, 1. September 1879. II. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber den öffentlichen Musikunterricht.

Von **F. A. Gevaert***),
übertragen von Dr. W. Langhans.

Indem ich vor einer, aus den Spitzen der Künstler- und Gelehrtenwelt unseres Landes zusammengesetzten Zuhörerschaft ein Thema bespreche, welches heutzutage weit entfernt ist, die Theilnahme grösserer Kreise in Anspruch nehmen zu dürfen, hoffe ich doch hier und namentlich bei meinen Kollegen ein aufmerksames Ohr zu finden, weil der öffentliche Musikunterricht in seiner Bedeutung für die Erziehung im Allgemeinen der Gegenstand meines unausgesetzten Nachdenkes bis heute gewesen ist, und weil die Ideen und Prinzipien, die mich in der Ausübung meines Berufes bisher geleitet haben, vielleicht auch bei den, der zu erörternden Frage nicht unmittelbar Nahestehenden Anklang finden werden.

Unsere Untersuchung kann von vier verschiedenen Gesichtspunkten aus geschehen: sie gilt zunächst dem Ursprung und der Berechtigung der öffentlichen Musikschulen; sodann den Ansprüchen, welche man an ihr Programm machen darf; weiter den Ergebnissen, welche sie geliefert haben, und den bei ihnen einzuführenden Verbesserungen; endlich dem Einfluss, den sie auf die zukünftige Bestimmung der Tonkunst auszuüben berufen sind. — Was den ersten Punkt anbetrifft, so könnte, bei den gegenwärtig herrschenden national-ökonomischen Anschauungen, die Existenz der vom Staate erhaltenen Kunstschulen wohl Manchem als unberechtigt erscheinen, weil nach jenen Anschauungen die Initiative auf künstlerischem Gebiete lediglich dem Einzelnen zufällt, und der Staat nur solche Bestrebungen zu fördern hat, welche der Gesellschaft einen unmittelbaren und positiven Nutzen in Aussicht stellen. Höchstens räumt man dem Staate das Recht ein, die Pflege der Naturwissenschaften und der Mathematik in seine Hand zu nehmen; und nicht ohne Ursache; denn mit Hülfe dieser Wissenschaften werden täglich neue Wunder der Industrie in's Leben gerufen, und schliesslich ist die an guten Mathematikern, Chemikern und Physikern reichste Nation auch die am meisten begünstigte, um im Kampfe ums Dasein ihre Nebenbuhler zu besiegen. Was die Kunst betrifft, welche an sich keinen Nützlichkeitszweck verfolgt und nicht berufen ist, den öffentlichen Wohlstand zu vermehren, so hat sie unter der Herrschaft dieser Prinzipien keinerlei Recht auf eine Unterstützung aus öffentlichen Mitteln. Verlassen wir jedoch den Boden der abstrakten Theorie einer gewissermassen noch jungen Wissenschaft, wie die National-Oekonomie, und ziehen wir die Kultur-Geschichte sowie die öffentliche Meinung in Betracht — zwei Autoritäten, welche bei der Entwickelung der menschlichen Dinge wahrlich auch ein Wort mitzureden haben — so entdecken wir alsbald neue Gesichtspunkte zur Beur-

*) Die nachfolgende, in der Sitzung der belgischen Akademie der schönen Künste vom 24. Sept. 1876 gehaltene Rede des als Gelehrter, Komponist und Musikpädagoge gleich bedeutenden Direktors des Konservatoriums zu Brüssel wird gerade jetzt von Interesse sein, da sie zur Beurtheilung einer neuerdings bei uns wieder zu einer „brennenden" gewordenen Frage reiches Material liefert.
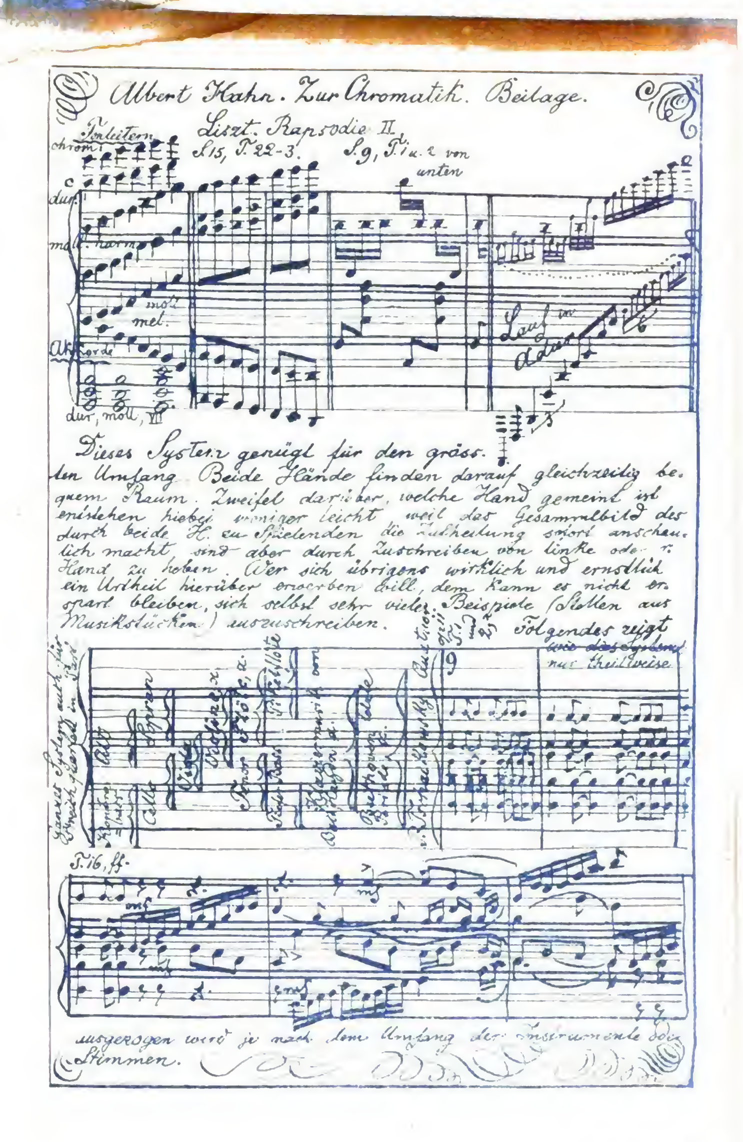
theilung der vorliegenden Frage: es wird uns klar, durch welche logische Folge von Umständen die meisten Staaten des Abendlandes dazu gelangt sind, die künstlerische Erziehung unter ihren unmittelbaren Schutz zu stellen. Von allen Künsten aber ist die Musik diejenige, deren Pflege am frühesten als nützlich und nothwendig zur Erhaltung eines Kulturstaates anerkannt worden ist; von den ältesten Zeiten an bis auf unsere Tage ist sie daher der Gegenstand eines regelmässigen Unterrichtes gewesen, wie dies bei einem kurzen Rückblick auf die wichtigsten Phasen ihrer Ausbildung ersichtlich wird.

Lange bevor die griechische Plastik ihre ersten, noch unbeholfenen Versuche wagte, war der Chorgesang bei den hervorragenden Stämmen der Hellenen bereits durch religiöse und politische Einrichtungen zur Bedeutung gelangt. Es ist bekannt, dass die, von den erleuchtetsten Geistern des Alterthums als pädagogisches Ideal betrachtete Erziehung der Spartaner nichts weiter als den Gesang und die Leibesübungen umfasste: den Gesang, um in den Gemüthern den Sinn für das Schöne zu wecken, die Gymnastik, um ein Gegengewicht zu bilden gegen die Verweichlichung, welche die ausschliessliche Beschäftigung mit einer so verführerischen Kunst wie die Musik im Gefolge haben würde. Von Sparta ging die Pflege der Musik nach Athen über; eine Reihe bedeutender Meister, welche von der Zeit der Perserkriege an bis zum Untergang der Freiheit Griechenlands ohne Unterbrechung folgen, setzen die Grundzüge der Technik und der Theorie fest, und unter ihrer Leitung werden die Musikschulen Athens zu Centralpunkten der geistigen Bildung. Der Verlust der politischen Selbstständigkeit der Hellenen und der damit verbundene Niedergang der Kunst vermochten der musikalischen Bildung in keiner Weise Abbruch zu thun; im Gegentheil, eine grosse Zahl neuer Pflanzstätten verbreiten sie über das ungeheure, nunmehr der griechischen Kultur eröffnete Reich Alexanders des Grossen. Neben den Schulen von Alexandrien, deren Bestrebungen in erster Reihe den wissenschaftlichen und mathematischen Theilen der Musik galten, traten um eben diese Zeit künstlerische Genossenschaften ins Leben zu dem Zwecke, musikalisch-dramatische Festspiele im ganzen Umfange der vom Mittelmeer bespülten Welt zu organisiren. Eine solche war u. a. das Kollegium oder die Synode von Teos, eine Stadt an der Westküste Kleinasiens, deren Einrichtungen durch neuere Forschungen bekannt geworden sind*). Der Einfluss dieser Anstalt, mit welcher in der Regel ein Konservatorium im heutigen Sinne des Wortes verbunden war, erstreckte sich über den ganzen östlichen Theil des römischen Reiches und seine Spuren sind bis zum völligen Aufhören der antiken Kultur zu verfolgen.

Selbst noch bevor die heidnische Kunst am Ende ihres Jahrhunderte langen Todeskampfes angelangt war, entstanden schon Schulen zum Zwecke der Einübung und Verbreitung des christlichen Kirchengesanges. Die Tradition bezeichnet den Papst Sylvester, Zeitgenossen des Kaisers Konstantin, als den Stifter der ersten Singschulen für die beim Kirchenchor zu verwendenden Knaben, historisch beglaubigt aber ist es, dass derartige Anstalten bereits im 5. Jahrhundert bestanden. Durch die Thätigkeit dieser ersten römischen Schulen entstand nach und nach jene Gesammtheit liturgischer Melodien, welche endlich vom Papste Gregor dem Grossen zu einem abgeschlossenen Ganzen vereinigt wurden.

Zur Zeit Karl's des Grossen verbreitet sich das, bis dahin auf Rom beschränkt gewesene künstlerische Licht der jungen nachchristlichen Welt über das ganze Abendland und bereitet das Erwachen einer neuen, der europäischen Kunst vor. Der mächtige Kaiser lässt in allen Klöstern und Bisthümern Schulen einrichten, in welchen die Söhne der freien wie der unfrei-Geborenen Gelegenheit finden, die Grammatik, die Musik und die Arithmetik zu erlernen. Im Schoosse dieser noch halb-barbarischen Gesellschaft erwacht

*) In dem Maasse wie sich der Geschmack an dramatischen Darstellungen über das Weltreich Alexander's verbreitete, und später die Römer für griechisches Theater und griechische Künstler schwärmten, gestalteten sich die künstlerischen Genossenschaften, u. a. die von Teos, zu förmlichen dramatischen Agenturen, welche alle Bühnen des Reiches mit Darstellern versorgten, nachdem dieselben in ihren Schulen die künstlerische Ausbildung erhalten hatten. Eine, leider nicht vollständig erhaltene Inschrift von Teos nennt die Namen der Schüler, welche bei einer öffentlichen Prüfung des dortigen „Konservatoriums" einen Preis erhielten, und giebt so ein wenigstens annähernd deutliches Bild des Studienplanes. Die in jenem fragmentarischen Verzeichniss erwähnten Unterrichts-Gegenstände sind 1) die Elemente des Lyraspiels (Psalmos); 2) die höhere Ausbildung auf der Kithara (Kitharismos); 3) der Gesang mit Begleitung der Kithara (Kitharodia); 4) die Rhythmographie, worunter wahrscheinlich die Lehre vom rhythmischen Aufbau eines Vokalwerkes zu verstehen ist, welche Kunst im Alterthum eine ungleich grössere Rolle spielte als heutzutage; 5) die Melographie, d. h. die musikalische Komposition im eigentlichen Sinne; 6) die Darstellung der Komödie; 7) die Darstellung der Tragödie. Im Uebrigen beschränkte sich der Unterricht in der Schule von Teos nicht auf die Ausbildung der technischen Fertigkeit des Musikers oder Darstellers: er umfasste vielmehr alles, was in der Alexandrinischen Epoche zur höheren Bildung gehörte: es wurden Preise ausgetheilt für den besten Vortrag der klassischen Dichtwerke, für allgemeine Kenntnisse, für Malerei, für schriftstellerische Arbeiten, für Wettlauf. Aehnliche Preisaustheilungen fanden zu Chios statt. (Vgl. Otto Lüders, die Dionysischen Künstler, S. 132 ff. — Keiffer, Agences dramatiques et Conservatoires dans l'antiquité (Revue de l'instruction publique en Belgique, Band XVII. S. 173 ff.).



Albert Hahn. Zur Chromatik. Beilage.
Liszt. Rapsodie II.
S.15, T. 22-3.
S.9, T.1 u. 2 von unten
Tonleitern
chrom.
c dur
moll harm.
moll mel.
Akkorde
dur, moll, VII
Lauf in Adur
Dieses System genügt für den gröss-
ten Umfang. Beide Hände finden darauf gleichzeitig be-
quem Raum. Zweifel darüber, welche Hand gemeint ist
entstehen hiebei weniger leicht, weil das Gesammtbild des
durch beide H. zu Spielenden die Zutheilung sofort anschau-
lich macht, sind aber durch Zuschreiben von linke od. r.
Hand zu heben. Wer sich übrigens wirklich und ernstlich
ein Urtheil hierüber erwerben will, dem kann es nicht er-
spart bleiben, sich selbst sehr viele Beispiele (Stellen aus
Musikstücken) auszuschreiben. Folgendes zeigt
wie das System nur theilweise
Sopran
Alt
T.16, ff.
ausgezogen wird je nach dem Umfang der Instrumente oder
Stimmen.

der Wissensdrang von seinem langen Schlafe: in den ersten Jahren des 10. Jahrhunderts ruft Remi d'Auxerre (Remigius Altidisiorensis) zu Paris eine öffentliche Schule in's Leben, in welcher er die musikalische Theorie des Alterthums nach besten Kräften zum Verständniss bringt, und die von ihm und von Andern während dieser, so häufig unterschätzten und doch so arbeitsvollen Jahrhunderte gegebene Anregung wirkt mit immer wachsender Kraft fort, bis zum Ausgange des Mittelalters: im 12. und 13. Jahrhundert stellen sich das nördliche Frankreich und England, von der Mitte des 14. an Belgien an die Spitze der Bewegung und bilden die Kunst der Polyphonie aus; jedes Kloster ist ein Mittelpunkt der musikalischen Studien, mit jeder Kathedrale ist eine Kirchengesang-Schule verbunden.*) Im 16. Jahrhundert endlich erscheinen in Italien die ersten Konservatorien, ein Name, der sich zunächst nur auf den Wohlthätigkeitszweck dieser Anstalten bezieht, deren eigentliche Aufgabe es war, Waisenkinder zu Chorsängern heranzubilden, während nebenher auch die Instrumentaltechnik gelehrt wurde**). Bis zum Ausgange des 18. Jahrhunderts waren die Konservatorien eine ausschliesslich italienische Einrichtung; die übrigen Länder Europa's begnügten sich mit den älteren Kirchengesangschulen, welche grösstentheils reich dotirt waren und deren es beispielsweise in Frankreich vor 1789 mehr als fünfhundert gab mit einem jährlichen Gesammteinkommen von zehn Millionen Franken aus Stiftungen zu Gunsten speciell musikalischer Zwecke.

Nachdem durch die Revolution von 1789 das Unterrichtswesen in Frankreich aus den Händen der Geistlichkeit in die des Staates übergegangen war, begann man auch für die Musik einen neuen Erziehungsplan in's Auge zu fassen, und inmitten der Schreckenszeit stiftete der Konvent das Konservatorium zu Paris, eine Anstalt, welcher die Ehre zu Theil geworden ist, von den später in den meisten Hauptstädten Europa's errichteten Musikschulen zum Muster genommen zu werden. Ueber ihre, in mehr als einem Punkte merkwürdige Entstehungs- und Entwickelungsgeschichte giebt Lassabathie in seiner „Histoire du conservatoire impérial de musique et de déclamation“ (Paris, Michel Levy 1860) ausführliche Auskunft; die eben dort wiedergegebene Ansprache des Regierungs-Kommissär Sarrette, des eigentlichen geistigen Urhebers des pariser Konservatoriums, möge als karakteristisch für die damals in den maassgebenden Kreisen herrschende Anschauungsweise auch hier Platz finden: „Indem der National-Konvent die Gründung des Konservatoriums beschloss, wollte er in dieser grossartigen Anstalt der Musik ein ehrenvolles Asyl sowie eine politische Existenz bereiten, deren sie nur zu lange in Folge barbarischer Zustände beraubt gewesen ist; er beabsichtigte eine Pflanzstätte für alle Zweige dieser Kunst zu errichten, und von hier aus, als Mittelpunkt der musikalischen Studien, die geeigneten Wege zu finden zur Heranbildung der nöthigen Musiker für die Verherrlichung der republikanischen Feste, für den Militairdienst und namentlich für die Theater, deren Bedeutung für die Bildung des guten Geschmackes anerkannt ist, endlich hat der National-Konvent durch Gründung des Konservatoriums der Musik nicht allein die Ausbildung von Talenten bezweckt, welche der Republik zur Ehre gereichten, sondern auch das durch Vereinigung derselben bedingte, zur Erweiterung des Kunstgebietes und zur Feststellung des richtigen Unterrichtsganges geeignete Zusammenwirken*).“

(Fortsetzung folgt).

*) Ueber die Organisation und Wirksamkeit dieser Schulen, in Frankreich Maîtrises genannt, giebt d'Ortigue in seinem „Dictionnaire de Plain-chant“ unter dem gleichnamigen Artikel vollständige Auskunft. Ebenda findet sich auch die auf die ältesten römischen Kirchengesang-Schulen bezügliche Stelle der „Rerum liturgicarum“ des Kardinal Bona reproducirt, sowie andere merkwürdige Angaben über den Musik-Unterricht zur Zeit der Karolinger. Der Text der Verfügungen Karl's des Grossen spricht sich über das Programm der von ihm gegründeten Schulen deutlich genug aus: „Carolus siquidem constituit in singulis monasteriis et episcopiis cholas esse, ubi ingenuorum et servorum filii grammaticam, musicam et arithmeticam docerentur.“ Der Direktor einer kirchlichen Anstalt dieser Art hiess im mittelalterlichen Latein „scholasticus“ oder „capiscolus“ (Haupt der Schule).

**) Die ältesten Konservatorien Italiens sind die des Filippo Neri zu Genua, die sechs Konservatorien zu Neapel „dei poveri di Gesù Christo“ „di Santa Maria di Loreto“ „della pietà de' Turchini“ und „di San Onofrio“ (für Knaben) sowie die dell' Annunziata“ und „di San Eligio“ (für Mädchen); endlich die vier zu Venedig „l'Ospedale della Pietà“ „Mendicanti“ „Incurabili“ und „Ospedaletto di San Giovanni“ (sämmtlich für Mädchen). Alle diese Schulen datiren aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Bereits im 15. Jahrhundert errichtete Bologna auf Veranlassung des Papstes Nicolaus V. einen Lehrstuhl für Musik an seiner Universität; auch gab es dort, wie Gaspari in seiner werthvollen Schrift „La musica in Bologna“ berichtet, in Ermangelung von Konservatorien eine grössere Zahl musikalischer Akademien, die, zum Theil schon Ende des 15. Jahrhunderts entstanden, für jene Anstalten bis zu einem gewissen Grade Ersatz boten.

*) Die wichtigsten der in der Folge nach dem pariser Muster errichteten Konservatorien gruppiren sich ihrer Entstehungszeit nach folgendermaassen: Bologna 1804. Mailand 1807. Prag 1808. Wien 1816. Lüttich 1826. Brüssel 1832. Gent 1835. Leipzig 1843.

Zu Hermann Schramke's Aufsatze „Ueber die musikalischen Verzierungen".

(Nr. 15 und 16 des „Klavierlehrer")

von **J. Alsleben.**

Herr Hermann Schramke, der, wie ich höre, Vorsteher eines Musikinstitutes in Kottbus und ein strebsamer und tüchtiger Musiker ist, hat in Nr. 15 und Nr. 16 dieser Zeitung einen Artikel über die musikalischen Verzierungen veröffentlicht, zu welchem er wie auch der Herr Redakteur der Zeitschrift etwaige Zuschriften und Meinungsäusserungen wünschen. Der Aufsatz zerfällt in einen einleitenden und einen sachlichen Theil; er scheint noch als ein später Nachkömmling aus den Erörterungen, welche vor mehr als Jahresfrist, theils in politischen, theils in musikalischen Blättern unter Berliner hervorragenden Musikern stattfanden, hervorgegangen zu sein; wenigstens deuten die ersten Zeilen des Einganges darauf hin.

Bezüglich des sachlichen Theiles nun, zu welchem der Herr Verfasser wohl gerade Meinungsäusserungen erwartet, habe ich ausser der Stelle, welche dem Walzer op. 18 von Chopin entnommen ist und über welche ich der Reihenfolge halber später meine Ansicht aussprechen werde, durchaus keinen Punkt gefunden, der zu abweichendem Urtheile Veranlassung geben könnte.

Die Einleitung dagegen bedarf in mehr als einem Punkte einer Entgegnung, die, wenn sie auch nicht immer direkt die Sache selbst in ihren einzelnen Theilen berührt, so doch jedenfalls im Interesse derselben geschrieben ist. Zur Bequemlichkeit der geehrten Leser, in deren Hand ich die beiden Nummern des Aufsatzes voraussetze, sind die Entgegnungen genau in der Reihenfolge der vom Herrn Verfasser ausgesprochenen Sätze gehalten.

Ein Streit zwichen den Herren Professoren H. Ehrlich und Ernst Rudorff hat im eigentlichen Sinne des Wortes nie stattgefunden, weil die Richtigkeit der (übrigens historisch begründeten) Auffassung von der Ausführung des Pralltriller, wie sie Hr. Prof. Ehrlich in der „Gegenwart" und in der „Vossischen Zeitung" ausgesprochen hat, von Herrn Prof. Rudorff in seinem Aufsatze im „Echo" in keiner Weise bestritten ist; derselbe hat lediglich erklärt, dass er sich sowohl der historischen wie auch der abweichenden (von namhaften Virtuosen übrigens auch früher schon gebrauchten) Auffassung in seiner Praxis bedient habe. Um weitere „musikalische Verzierungen" ausser dem Pralltriller hat es sich dabei nicht gehandelt.

Mit dem Herrn Verfasser beklage ich es, dass in der Lehre der „musikalischen Verzierungen" unter den Musikern keine Einheit herrscht. Wer trägt aber die Schuld davon? Ist es die Dunkelheit der Lehre? Ist es der Mangel an Schriften über dieselbe, der die Verschiedenheit und Abweichung verursacht? Keineswegs. Daran ist nur die geringe Werthschätzung Schuld, welche man der Verzierungslehre beilegt. Schriften, welche die Bedeutung der Verzierungszeichen und ihrer Ausführung erklären, giebt es eine ganze Reihe, wie z. B. von Ph. Em. Bach, Marpurg, Leopold Mozart, Türk aus dem 18. Jahrhundert, von E. D. Wagner aus dem Jahre 1869 und Heinrich Germer aus dem Jahre 1878; sogar Fr. Couperin (1713) und Joh. Seb. Bach (1720) haben eine „Explikation" verschiedener Verzierungszeichen zu einigen Klavierstücken, geschrieben. Aus allen diesen Werken (vergl. noch Weitzmann, Geschichte des Klavierspieles u. s. w. (1863), Seite 233 ff.), die fast durchgängig übereinstimmend lehren, lässt sich für den Musiker eine positive Kenntniss gewinnen, wie die Zeichen auszuführen sind. Diese historische Grundlage muss für den ausführenden Musiker wie für den Komponisten in der Behandlung resp. der Wahl der Verzierungszeichen die allein maassgebende sein. Wünscht der Komponist in seinen Verzierungen abzuweichen, so schreibe er ausführlich mit Noten hin, wie er es haben will. Nur mit strenger Festhaltung dieses Verfahrens wird man zum Ziele kommen.

Der Absatz in der Einleitung, der mit den Worten beginnt: „Im Hinblick auf diese so wenig erfreulichen Thatsachen" u. s. w., und in welchem der Herr Verfasser den Zweck seiner Arbeit erklärt, ist wohl keineswegs so böse gemeint, wie er eigentlich klingt. Es scheint, als habe der Herr Verfasser die Absicht, durch diesen Aufsatz eine Radikalkur mit der Kenntniss der Verzierungszeichen, resp. ihrer Ausführung bei seinen Kollegen zu eröffnen. Blickt man aber auf die berühmten Namen, welche an der Spitze dieses Blattes als Mitarbeiter stehen, und erwägt man ferner, dass auch andere namhafte Musiker Beiträge zu diesem Blatte liefern, — Dinge, welche dem Herrn Verfasser ja bekannt sein müssen, — so darf man wohl annehmen, dass derselbe seine Kollegen nicht so kränken wollte, wie es den Anschein hat. Wünscht er aber beizutragen, dass diejenigen Musiker, welche der Verzierungslehre bis jetzt die genügende Aufmerksamkeit noch nicht geschenkt haben, sich dem Studium derselben zuwenden, so hätte er ja nur nöthig gehabt, auf die Wichtigkeit und die Quellen der Lehre hinzuweisen. Ersteres ist indess nur indirekt, Letzteres gar nicht geschehen. Nachdem Heinrich Germer im vorigen Jahre als Anhang zu seiner „Technik des Klavierspiels" eine „musikalische Ornamentik" in kleinem Rahmen zwar, aber in einer zum allgemeinen Verständniss vollkommen ausreichenden und klaren Form veröffentlicht hat, — ein Werkchen, das noch dazu für den geringen Preis von 1 Mark zu beschaffen ist, — steht allen Musikern, die nicht tiefer hineingreifen wollen, eine leicht zugängliche, reichlich belohnende Quelle zu Gebote. Ich glaube aber nicht, dass der Raum eines Zeitungsartikels, der nicht ermüden soll, denselben Zweck erreichen kann. Damit nun, dass der Herr Verfasser zuerst einleitend, dann aber praktisch in die Verzierungslehre eintritt, will er aber entschieden selber belehren und kann dies natürlich nur sehr bruch-

stückweise thun, wie auch der Artikel zeigt. Es soll eine Diskussion angeregt werden; ich frage worüber? Ueber die Ausführung der vorhandenen Zeichen und Spielmanieren bedarf es wohl eigentlich keiner solchen; denn über das Dasein historisch feststehender Dinge kann man doch nicht mehr rechten. Dagegen wäre eine Diskussion über die Frage wohl möglich, welche Verzierungen entsprechen noch dem heutigen Geschmacke und Bedürfniss und wie will man sie ausführen? Die Beantwortung dieser Frage dürfte zeitgemäss sein und eine auch nur annähernd befriedigende Lösung würde ihrem Urheber, wie diesem Blatte gewiss zu hoher Zierde gereichen.

Der Herr Verfasser findet es „auffällig, dass gegen früher die Zahl der Verzierungsmanieren sich bedeutend vermindert hat", und bemerkt ganz richtig, dass „noch die Bach'sche Zeit eine Unzahl derselben gekannt hat." Worin liegt aber der Grund dieses übermässigen Gebrauches von Verzierungen? In den dürftigen Klangverhältnissen des Klaviers zu Bach-scher Zeit. Jeder Accent einer musikalischen Figur und Phrase konnte nur durch ein Mordent oder einen Pralltriller gekennzeichnet werden, durch die Art des Anschlages war er auf den im Klange sich immer gleichbleibenden Instrumenten damaliger Zeit nicht zu erzielen. Derselbe Grund war maassgebend, um namentlich in getrageneren Sätzen eine Vermittelung zwischen längeren Werthnoten zu schaffen und den Tönen durch engere Verbindung mittelst aller möglichen Verzierungen die sonst unausbleibliche Dürre und Trockenheit zu nehmen. Dass mit der fortschreitenden Ausbildung der Tonqualität des Klaviers mehr und mehr von den älteren Verzierungen schwinden, lehrt die Geschichte des Klavierstiles, lehren die Werke der Meister von Ph. Em. Bach bis auf unsere Tage. Der wesentliche Ursprung der Verzierungsmanieren ist, wie auch der Herr Verfasser meint, in der Gesangsmusik zu suchen; er hätte deutlicher sagen müssen, im italienischen dramatischen Kunstgesange, dessen Ausbildung Ende des 16. Jahrhunderts begonnen, der dann im 17. und 18. Jahrhundert fast ausschliesslich die Kunst beherrschte und erst in unserem Jahrhunderte im deutschen Kunstgesange einen ebenbürtigen Rivalen gefunden. Der Kampf, welchen Gluck in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auf dramatischem Gebiete gegen den italienischen Gesang unternahm, ist für die Befreiung der gesammten Musik von der grossen Fülle von Verzierungen ebenfalls von reinigender Wirkung gewesen.

Wenn der Herr Verfasser die Entstehung der Verzierungszeichen aus der Gemüthserregung des Sängers heraus erklärt, so ist das psychologisch ganz vortrefflich, wo bleibt aber der Beweis für diese Auffassung? Erwiesen ist dagegen aus der Geschichte, dass gerade durch die Eröffnung des dramatischen Gebietes der Ausbildung des Gesanges nach virtuoser Seite hin ein weites Feld geebnet wurde.

Vergessen wir bei der Erinnerung an die Virtuosität der Sänger besonders des 17. Jahrhunderts nicht, dass die Trompeterzunft schon früher durch ihre virtuosen Leistungen im höchsten Ansehen stand. Die Virtuosität beider Künstlergattungen ist auch für die Entwicklung der Verzierungen durchaus einflussreich gewesen. Das Klavier, zunächst als schwacher Nachahmer des Sängers, adoptirte und modificirte die Verzierungen, welche es fand, nach seiner Fähigkeit; die Meister bedienten sich je nach den Hülfsmitteln ihrer Zeit und nach Maassgabe ihrer idealen Anschauung auch der Verzierungen als Ausdrucksmittel. Je reiner und gesunder der Stil und je vollkommener die Instrumente wurden, desto geringer wurde die Zahl der Verzierungen. Die Violine, welche von jeher in ihrer Art nach Seiten des Klanges und Tones vollkommener war als das Klavier, hat ein Uebermaass von Verzierungen nie gekannt.

Im praktischen Theile des Aufsatzes (Nr. 16 dieses Blattes) giebt mir nur die Stelle, welche der Herr Verfasser aus Chopin's Walzer op. 18 citirt und einer neuen Auffassung unterwirft, Veranlassung zu einer Entgegnung. Herr Schramke will die als kurz bezeichneten Vorschläge in dem B-moll-Theile des Walzers als lange Vorschläge behandelt wissen, so dass die Melodie dadurch an Charakter, der auch von ihm angeführten Stelle des Walzers Cis-moll op. 64, II, gleichartig werde. Dem muss ich widersprechen. Dann wird die Stelle, was sie nicht sein soll, gefühlvoll, während doch aller Wahrscheinlichkeit nach der Komponist gerade dem Charakter des Gefühlvollen, welcher dem vorangehenden und nachfolgenden Theile aufgeprägt ist, durch einen neckischen und kapriziösen Satz ein Gegenbild setzen wollte und darum die kurzen Vorschläge mit voller Absicht gewählt hat.

Mit dieser Auffassung der Vorschläge betritt eigentlich der Herr Verfasser schon das Gebiet der Frage, die ich oben als die eigentlich zur Diskussion zu stellende bezeichnete. Ich würde mich freuen, wenn der tüchtige und wackere Musiker, als welcher mir der Herr Verfasser mehrfach geschildert ist, sich einmal der Beantwortung jener Frage, wenn auch zunächst nur principiell und in grossen Umrissen unterziehen wollte.

Zur Chromatik.

In No. 14 des „Klavierlehrer" bespricht Machesis das erste Heft meiner Ausgabe chromatischer Sachen. Dasselbe enthält meine technischen Uebungen mit genauer Angabe des nun nach mehrjähriger Praxis sich bei mir erfahrungsgemäss herausgestellt habenden Anschlags, und Stücke von Bach, Händel und Haydn. Bei dieser Gelegenheit bringt M., der ein alter und eifriger Anhänger der Chromatik ist, einige Meinungsverschiedenheiten zur Erörterung, welche mir zur willkommenen Veranlassung werden, mich hierüber auszusprechen. Es thut das zur Zeit sehr Noth, weil ich, so paradox es Manchen klingen mag, sagen muss, dass den meisten Musikern, welche meine „Tonkunst" nicht lesen, die Chromatik eine terra incognita ist,

von der sie ungefähr ein ebenso wahrheitsgetreues Bild haben, wie Shakespeare von der „Insel“ Böhmen. Daraum sei es mir gestattet vorher darauf hinzuweisen, dass die von uns vertretene Chromatik auch nicht den kleinsten Bruchtheil der Theorie opfert, sondern nur deren Unrichtigkeiten, Ueberflüssigkeiten und Hindernisse beseitigt. Character der Tonarten, Enharmonik, Tonalität etc., Alles respektirt sogar die Chromatik insofern viel mehr, als sie nirgends irreleitet.

Zwei Beispiele Die Enharmonik und die Intervallenlehre, mögen das belegen. Nach der alten Theorie wird 1) oft enharmonisirt, was nicht enharmonisch ist, z. B. wenn ich aus Bequemlichkeit statt der ♯-e ♭-en eintreten lasse (die neuere Musik wimmelt von solchen Fällen, ja man scheut nirgends davor zurück in einem System mit (♭)en zu schreiben, was im anderen mit ♯ en dasteht); nach ihr kann man 2) nur enharmonisiren, was entweder mit ♯ oder ♭ geschrieben werden kann, und man enharmonisirt drittens also nicht, was enharmonisch ist, aber der ursprünglichen Kirchentonart (unsern weissen Tasten) angehört.

Beweis: Nehme ich an, das C 1×x Schwingungen habe und lasse x der Bequemlichkeit halber fort, so verhält sich C zu c : g : $\bar{c}$: $\bar{e}$: $\bar{g}$ wie 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6. Berechnen wir nun das $\bar{a}$ in F-dur und das in D-dur! $\bar{A}$ als Quinte von $\bar{d}$ hat $^3/_2$ so viel Schwingungen, und dieses $^3/_2$ so viel wie das g darunter; g hat 3 (×x), also a $3 \times {}^3/_2 \times {}^3/_2 = {}^{27}/_4 = 6\,^3/_4$. Als Terz von $\bar{f}$ hat $\bar{a}$ dagegen $^5/_4$ so viel Schwingungen wie dieses, und f $^4/_3$ so viel wie $\bar{c}$; $\bar{c}$ hat 4, a in F-dur also $4 \times {}^4/_3 \times {}^5/_4 = {}^{20}/_3 = 6\,^2/_3$. Die beiden a sind also enharmonisch. Darauf nimmt die alte Theorie keine Rücksicht. Die neue auch nicht, allein prinzipiell nicht, indem sie eine absolute Schrift hinstellt, welche der theoretischen Spekulation das Feld frei lässt, während die alte, noch herrschende auszuführen vorgiebt, was sie nicht thut. Sie behauptet nämlich enharmonisch zu sein, ist es aber nur zu einem ganz kleinen Theil (noch lange nicht bei einem Drittel der Fälle), giebt fälschlich Enharmonik an, wo keine vorhanden ist und enharmonisirt nicht, wo sie nachzuweisen ist und leichtlich von jedem mit Gehör Begabten wahrgenommen wird. — Bezüglich des Beispiels aus der Intervallenlehre kann ich mich kurz fassen. Die Chromatik, welche die Töne einfach 1 bis 12 nennt, giebt für jedes Intervall ein klares gleiches Bild. (Von einem Separat-Abdruck des Artikels „Stand der Chromatik“, welcher bei meinen neulichen Vorträgen in Braunschweig, Wiesbaden und Insterburg verkauft wurde, sind noch einige Exemplare gegen Einsendung von 20 Pf. in Briefmarken fr. von der „Exp. der Tonkunst“, Königsberg Löb. Langg. zu beziehen). Man stelle sich die Skala aufsteigend in 2 Säulen, den geraden und ungeraden Zahlen so her:

12 Die Theilung unseres Zahlensystems ist ge-
11 radezu prädestinirt hiezu. Man sehe! Grosse
10 Sekunden sind 1—3, 3—5, 4—6, etc., also
9 immer 2 Zahlen derselben Reihe. Kleine
8 sind 1—2, 2—3, etc., springen also von der
7 einen zur anderen. Kleine Terzen, beste-
6 hend aus gr. und kl. Sek., reichen zur zwei-
5 ten Zahl der anderen Reihe: 1—4, 4—7.
4 U. s. w. U. s. w. Was thut die alte Theorie?
3 Sie rechnet bei jedem Intervall mühsam
2 aus, was die Chromatik alsbald in effigie
1 beut. Jene muss immer erst das Verhältniss zur C-dur-Tonleiter feststellen und dann nach dem dortigen chromatisch auszurechnenden Intervall das betreffende ableiten. In g—b z. B. ist b eine kl. Sek. tiefer als h, also g—b ein um eine kl. Sek. geringeres Intervall, wie g—h; g und h sind 5te und 7te Stufe der C-dur-Tonleiter, 1ster und 3ter Ton also des zweiten Tetrachordes der Skala. Die ersten 3 Töne der beiden Tetrachorde in Dur folgen sich in gr. Sek.; also besteht das Intervall g—h aus 2 solchen; g—b ist um 1 kl. Sek. enger, ... u. s. w. Welch' verwickeltes System gegen die Klarheit der Chromatik! Und das Ergebniss ist doch genau dasselbe! Nämlich, dass b in der Reihe unseres Tonsystems dem g in dem Abstande der Schwingungsproportion von 5 : 6 folgt. — In ähnlicher Weise lässt sich nach allen Richtungen hin beweisen, dass die alte Theorie zum kleinsten Theil nur hält, was sie verspricht, dagegen zu zwei grösseren Theilen theils Irriges aufstellt (bei der Intervallenlehre z. B. die schon von Goethe gerügte und von Zelter zugegebene Benennung nach den Nachbarnoten, indem b z. B. nicht ein erniedrigtes h sondern die kl. Terz von g ist) theils dadurch irreführt, dass sie schweigt, wo sie nach ihren Versprechungen reden müsste, wie in dem obigen Beispiel des enharmonischen a. Es ist das eben Folge des Interregnums, dem nun wahrscheinlich doch bald ein Ende gemacht werden wird. Die alte Theorie ist nämlich nur ein Nothbehelf, dem wir dankbar zu sein, den wir aber doch abzustellen haben, sobald eben eine höhere theoretische Einsicht sich Bahn bricht. Mit dieser aber ist noch wenig gethan. Nun gilt es für die Praxis in Theorie, Schrift und Klaviatur zu wirken. Hiemit ist der Anfang nun nicht nur schon gemacht; sondern bereits ein recht hübsches Stück Weges zurückgelegt worden. Die ersten Fabriken: Bechstein Berlin, Steinweg Braunschweig, Schroeder Petersburg, R. Ibach Sohn Barmen, etc. haben chromatische Instrumente (auch mit doppelter [alter und neuer] Klaviatur) gebaut. Eine Musiklehre habe ich in meiner „Tonkunst“ begonnen. Decher-Sachs und ich, wie noch Andere: Dr. Schumann, Vinzent, G. Lauterbach (Breslau), Kuncze (Benediktiner-Archivar in Tihany bei Balaton-Füred), der privaten Vorschläge ferner noch gar nicht zu gedenken, haben die Schrift nach chromatischem Prinzip modifizirt. Decher's Idee hierüber geben zahlreiche Beispiele in seinem „Rationellen Lehrgebäude der Tonkunst“ (München, Th. Ackermann). Von mir liegt vor: je Heft I. der Ausgabe „Chroma“ und der chromatischen Schule. Jenes à Mark 1, dieses à 50 Pf. gegen Einsendung fr. unter Kreuzband. Ihnen folgen Hefte à 50 Pf. nun in steter Folge. — Im Prinzip sind wir alle einig. Es ist graphische Darstellung der der alten Theorie ja auch zu Grunde liegenden chromatischen Folge zu geben, indem sich die Noten c, cis, d, es, e, etc. so folgen, wie bisher die der C-durtonleiter. Die Verschiedenheiten scheinen mir theils unwesentlich, theils erst durch die Praxis herausstellbar. Ich habe bei der Schule z. B. auf Vorschläge hin Einiges wiederum geändert, und werde jeder Zeit annehmen, was mir einleuchtet, und sich bei meinen unaufhörlichen, jeder neuen Publikation vorhergehenden, zahlreichen Versuchen als praktisch bewährt hat. — So kann ich denn in grösster Kürze nun die Differenzpunkte berühren. — Erstens. Das Zusammentreffen von 8 Linien (S. 165, Sp. 2) hatte ich schon vor, nach M.'s Idee zu vermeiden. — Zweitens. Mein Versuchs-System scheint mir gerade geeignet, Instrumente verschiedener Höhe sogleich erkennen zu machen, indem man aus dem Liniensystem stets herausnehmen kann, was man will. Siehe die Beispiele der Beilage.*) Mir erscheint das Vorsetzen der Zahl der gemeinten Oktave weniger anschaulich. Doch: vielleicht irre ich. — Dritttens. Kuncze's Vorschlag zwingt in der Mittellage, wo die Stimmen sich am meisten häufen, zu einer so massigen Anwendung von Hülfslinien, dass mir das Bild der Musik zuweilen kaum mehr niederschreibbar erschien. — Viertens gebe ich gern anheim, wo das Taktische vom Rhythmischen zu sondern beliebt wird. Mir scheint es

*) Corrigenda: System 1, über die letzten $^7/_8$ ist die Septole 7 überzuschreiben. S. 2 müssen die ersten $^6/_8$ in Va. und Ce. so geschrieben sein wie die 3 letzten der Takte. S. 3 müssen die letzten Noten der ersten Violine 1 kl. Sek. (2 Halbtöne) tiefer stehen. —

noch gestattet, gewisse typische Dynamiken im Takt als ihn charakterisirend anzunehmen. Jedoch hätte ich nichts dagegen, wenn Andere die Grenze enger steckten. Ich ziehe die Unteraccente noch in den Bereich der Taktlehre, sage also z. B.: im 3theiligen Takte folgen sich der Stärke nach Viertel 1, 3 und 2 oder 1, 2, 3, ja selbst 2, 1, 3. Gegentheils hat die Ansicht, dass das Taktische mit dem einen Hauptaccent des ersten Taktttheils zum Abschluss komme, auch für mich nichts Abstossendes. — Fünftens sehe ich die Annahme fester Werthe (auf Wunsch lasse ich unsere Noten fortan als Sekundenwerthe, also 𝅝 = 1 Sek., 𝅗𝅥 = ½, ♩ = ¼ gelten) auch nur als einen Versuch an, weil unsere relative Schrift nach meinen Erfahrungen zu unaufhörlichen, gröbsten Tempofehlern verführt, und ein Einüben in „das richtige Tempo nehmen“ mir unmöglich zu machen scheint, während es sich hier bei meinem Vorschlag nur um ganz geringfügige Modifikationen handelt. — Das ist Alles, was ich im Augenblick bez. der Differenzen zu sagen habe. Die Beispiele der Beilage bitte nun noch anzusehen. Sie sollen das Gesagte anschaulich machen. — Nun aber noch ein Wort darüber, dass ich „schwerere“ Fingersätze vorschreibe, was M. übrigens nicht beanstandet. Nach meinen Erfahrungen stockt bei der Mehrzahl der Schüler das Studium des Klavierspiels hauptsächlich deshalb, weil der 4. und 5. Finger nicht von vorneherein ebenso wie 1, 2, 3 in Anspruch genommen werden. Die Lehrer plagen sich ordentlich, Fingersätze aufzufinden, um sie zu schonen, sie nicht anzuwenden und so also im Zustande der Unentwickeltheit und kindischen Schwäche künstlich zu erhalten. Meine nun 25jährigen Beobachtungen als Schüler und Hospitant an meinen Lehrern Killidschki, Hiller, Frank, von Bülow und Anderen, als Referent an fast allen pianistischen Berühmtheiten und an weit über 1000 Schülern haben mich dazu geführt, in der Lehre von vornherein auch nicht den geringsten Unterschied zu machen. Ich sehe die 5 Finger für gleich leistungsfähig an, gebe nie die Accente, wie es Sitte ist, nur den Fingern 2, 3 und allenfalls wo eine Bombe platzen soll dem Daumen, der dann, wie ich einst Leopold von Meyer in Wien spielen sah, mit von oben niederschnellender Faust 'runtersausen mag, mache beim Unter- und Uebersetzen keinen Unterschied nach den Ober- und Untertasten, sondern lasse Alles nach der musikalischen Phrasirung ausführen und gehe vom Ueber- und Untersetzen, wie es der Fingeraltvater Czerny in seiner Geläufigkeits-Bibel auch schon that, grundsätzlich stets bis zu dem 5. Finger, nicht bloss, wie Kanon der „halben“ Klavierspieler ist, bis zum 4. Allerdings bin ich etwas streng. Der Schüler muss von Anfang an den Finger bewegen, sich richtig halten und wirklich binden. Dafür sind die Erfolge aber auch überraschend. Uebrigens ist das ja aber auch nur, was alle guten Lehrer wollen; praktisch liegen in den Studienwerken Taussig's aber Materialien vor, welche auf das deutlichste diesen meinen Standpunkt innehalten. Wenn ich mir ein Verdienst hierbei zuschreiben darf, so ist es höchstens das, dass ich auf Grund meiner als früherer Artillerielieutenant erworbenen Kenntnisse in der Mechanik (Lehre der Kraftbewegung) das äusserst schwierige Kapitel des Anschlags realer behandeln konnte, wie die darin unbewanderten Musiklehrer. Wie die Kraft in den Gelenken sich bewegt (lateinische Namen helfen meiner Ansicht nach wenig), das fühlt ein Jeder, und die Gesetze werden uns sofort klar, stellt sie uns Jemand richtig dar. Darauf basiren meine Artikel „Zum Anschlage“ Bd. V. der „Tonkunst“, und die genauen Lehren in je Heft I. von „Chroma, Ausgabe Hahn“ und der „Chrom. Klavierschule“. — Endlich möchte ich zum Schluss dem Leser noch ein Beispiel mit auf den Weg geben. Den Modulationsschritt nämlich vom verminderten Septimenakkord zum Quartsextakkord. Nehmen wir f, as, h, d. Derselbe löst sich bekanntlich vierfach und zwar wie folgt:

f, as, h, d	genannt nach	es, as, c, es,
gis, h, d, eis	„ „	fis, h, dis, fis,
h, d, f, gis	„ „	a, d, fis, a und
d, f, as, h	„ „	c, f, a, c.

Warum die Töne enharmonisch umgetauft werden, das zu erklären erlasse ich mir, weil es noch gar nicht mal feststeht, insofern die Herleitung auf harmonischem oder melodischem Wege theoretisch begründet werden kann. Nun lese man sich 1. den Schritt auf unserer Leiter ab. Eins ist c, 2 = cis, u. s. w.

12
11 —
10,
9
—
8
7
6,
—
5
4
3
—
2
1,

Die unterstrichenen Zahlen stellen den ersten Akkord, die mit einem Komma versehenen den zweiten (c, f, a, c) nach dem Akkorde d, f, as, h, dar. Wie leicht finden sich die zweiten Akkorde nun nach den anderen! Man hat nur zu beobachten, welche Zahlen liegen bleiben und welche Nachbarzahlen genommen werden. Der theoretischen Spekulation bleibt das Feld darum doch offen. — Wer sich für die Praxis daran gewöhnt, die Töne einfach nach den Zahlen zu nennen, dem fällt es wie Schuppen von den Augen, und ist es, als könnte er nun geraden und freien Schrittes fortschreiten, während er bisher die Beine bei jedem Tritt rechts und links setzen musste, um in den vorgeschriebenen Fusstapfen stolpernden Wackeltanzes zu erreichen, was just unmittelbar vor ihm liegt. — Uebrigens liegen auch gewichtige Zeugnisse aus der Praxis bereits in Fülle vor. Ein berühmter strenger Theoretiker, Prof. J. Schäffer in Breslau, beginnt seinen theoretischen Unterricht stets mit „Zugrundelegung“ der Zwölfstufigkeit der Oktave; der Seminarmusikdirektor Th. Kewitsch in Berent in Westpr. schrieb mir aber, ein Versuch habe ihn belehrt, dass die Chromatik wohl ⅔ der Lernzeit ersparen würde. Die Zeit käme dem wirklichen Musikstudium dann ebenso zu Gute, wie es ihm, das werden die musikalischen Lehrer gerne zugeben, auch im höchsten Grade Noth thut.

Albert Hahn.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Zeitungen berichten von zwei neuen Erfindungen zur Verschönerung und Verstärkung des Tones von Streichinstrumenten. Herr Springer in Stuttgart erfand die Tonschraube, deren tonschönende Wirkung Herr Konzertmeister Japha aus Cöln in No. 50 des „Musik. Wochenbl.“ anerkennt. Auch der Apparat des Herrn Metzner in Riga, der wie jener im Innern der Violine angebracht wird, soll den Ton des Instrumentes verbessern und kräftigen. Eine Rigaer Zeitung berichtet darüber: „Das Instrument, welches Herr M. vorspielte, hatte einen vollen, grossen Ton und einen angenehmen Klang, obwohl es nach seiner Versicherung eine Geige billigster Art war. Neuerdings hat es M. unternommen, einen nach gleichen Prinzipien konstruirten Apparat auch in einem Klaviere anzubringen. Die Probe fand an einem alten, sehr abgespielten Tafelklavier statt, das in seinem gewöhnlichen Zustande einen matten und

sehr trockenen Ton hatte. Durch Einfügung dieses Apparates gewann dieser Ton an Frische und Fülle ganz unverkennbar."

— Der Domsänger Schmock und August Schäffer, der Komponist vieler heiterer Lieder, sind gestorben.

— Richard Wagner macht den Mitgliedern des Patronatsvereins unterm 15. Juli a. c. die Mittheilung, dass die Aufführung des „Parsifal" im Jahre 1880 noch nicht stattfinden könne. Als Gründe für diese Verzögerung sind, wie wir aus einem Schreiben des Vorstandes des Patronatvereins entnehmen, die Ungewissheit über die rechtzeitige Ausarbeitung der Instrumentation des Werkes und der noch ungenügende Stand des Vereinsvermögens, indem bei demselben weder eine selbstständige Aufführung des „Parsifal" möglich ist, noch die Gesichertheit des ganzen Bayreuther Unternehmens als erreicht betrachtet werden kann, anzusehen.

Musikal. Wochenbl.

— Der Hofpianist L. E. Bach erhielt einen tunesischen Orden.

— Der als Musikgelehrter, Schriftsteller und Lehrer rühmlichst bekannte Herr Dr. A. Kalischer eröffnet am 1. Oktober eine Theorie-Schule in der Lützowstr. 7, parterre. Dieselbe will dem musikalischen Laien wie dem Fach-Musiker Gelegenheit geben, sich in den theoretischen Disciplinen der Musik gründliche und umfassende Kenntnisse zu erwerben. Dadurch hofft sie für eine immer tiefere und weitergehende Erkenntniss des Wesens der musikalischen Kunst Sorge zu tragen. Die Theorie-Schule zerfällt in drei Abtheilungen, Unterstufe, Oberstufe und Mittelstufe und werden folgende Disciplinen gelehrt: 1) Elementar-Theorie. 2) Generalbass-, Harmonie- und Modulationslehre. 3) Kompositionslehre. 4) Geschichte der Musik (mit besonderer Berücksichtigung der Kirchen- und Kultusgeschichte). 5) Poetik und Metrik (vornehmlich in ihrem Zusammenhange mit der Musik). 6) Kritik und Philosophie der Tonkunst (Aesthetik). 7) Klassische und moderne Sprachen (nämlich: Latein, Griechisch, Hebräisch — Italienisch, Französisch, Englisch). Dem neuen, zweckmässigen Unternehmen ist das beste Gedeihen zu wünschen.

— In kurzer Zeit verlässt ein neues Gesangswerk des Altmeisters Rob. Franz die Presse, eine Sammlung von 9 resp. 10 Liedern für eine Stimme mit Klavierbegleitung. Ein neues Werk von R. Franz ist ja immer von Interesse, doch dürfte dieses ein um so grösseres für sich in Anspruch nehmen, als der Komponist dabei der Idee gefolgt ist, in den einzelnen Liedern die verschiedenen Seiten seiner Darstellungsweise zu zeigen, so dass also jede einzelne Nummer entweder eine besondere Form (Romanze, Ballade etc.) oder einen bestimmten Gefühlsausdruck aufweist. Das Werk erscheint bei Leuckart in Leipzig und ist Sr. Maj. dem Könige von Baiern zugeeignet. Bei dieser Gelegenheit sei gleichzeitig auf ein von demselben Komponisten vor kurzer Zeit bearbeitetes „Kammerduett in E-dur für Sopran und Bass von Händel" (erschienen bei Kistner in Leipzig), aufmerksam gemacht. Dasselbe Duett findet sich in der 32. Lieferung der Händel'schen Werke (Ausgabe der Händel-Gesellschaft), als No. 3 in einer Bearbeitung von Joachim. Es dürfte also für Viele von Interesse sein, beide Bearbeitungen mit einander zu vergleichen. Ueberhaupt ist diese 32. Lieferung ein sehr beachtenswerthes Werk: es finden sich in derselben noch 7 Duette in Brahms'scher Bearbeitung, in denen sich mehrfach eine höchst eigenthümliche Behandlung des Satzes zeigt, welche von einer sonderbaren Stellung, dem Verbote von gleichlaufenden Quinten und Oktaven gegenüber Kenntniss nehmen lässt. In Bezug auf das oben genannte Werk in Franz'scher Bearbeitung sei für den etwaigen Vergleich noch aufmerksam gemacht auf eine in genannter Bearbeitung nach dem Originale richtig gestellte Notirung, wodurch die in der 32. Lieferung der Händel-Gesellschaft so sonderbare Akkord-Folge e-moll—cis-moll in die einfache Fortschreitung e-moll—E-dur sich verwandelt.

— Eine prächtige Verwechselung ist einem Wiener Lokalblatte, übrigens dem verbreitetsten der Stadt Wien, kürzlich passirt. In der Redaktion jenes Blattes las man von dem Tode des hiesigen Domsängers Schmock, und daraufhin entstand denn nun ungefähr die folgende Notiz: „In Berlin ist dieser Tage der Sänger Schmock gestorben, der ein intimer Freund Gustav Freytags war und von diesem auch in dessen „Journalisten" verewigt worden ist." . . . Nun hat der verstorbene Domsänger mit Gustav Freytag nie in seinem Leben irgend eine Berührung gehabt — ein Irrthum in Bezug darauf wäre indess ja verzeihlich. Aber es zeugt von gar tiefer Kenntniss des Freytag'schen Lustspiels zu glauben, dass in dem Journalisten Schmock Gustav Freytag einen Freund „verewigt" habe.

— Die drei Horak'schen Klavierschulen in Wien wurden im verflossenen Schuljahre von 688 Schülern besucht: 29 Lehrer und Lehrerinnen unterrichten an der Anstalt, unter ihnen die rühmlichst bekannten Musikgelehrten Dr. Eduard Schelle, Dr. Th. Helm und Dehrois van Bruyck. Es wurden im Laufe des Jahres zwei Konzerte von den Lehrern und zwei von Schülern der Musikschulen und 25 Zöglingsprüfungen veranstaltet, ausserdem fanden aber noch 17 Vortragsabende statt, in denen seitens der Lehrer den Schülern die bedeutendsten Kunstwerke aller Zeiten vorgeführt wurden, um in ihnen die Freude an schönen und bedeutenden Kunstwerken zu erwecken und zu beleben. Wie aus dem Jahresbericht hervorgeht, haben die Schulen auch einen Lehrer-Pensionsfonds, welcher bereits auf die Summe von 1555 Fl. 55 Kr. angewachsen ist. Es wird ferner von einer neuen Organisation der Anstalt berichtet, nach welcher jede der drei Anstalten einen von der Landesschulbehörde bestätigten Vorstand besitzt, wodurch die Fortschritte der Zöglinge einer doppelten Kontrole unterworfen werden, indem der Inhaber der drei Schulen regelmässig jede sechste Woche prüft, während die Vorstände die Leistungen überwachen.

— Das russische Marine-Ministerium bewilligt alljährlich, um für die Flotte tüchtige Musikanten heranbilden zu lassen, 3750 Rubel in der Weise, dass dafür 25 Stipendiaten (für je 150 Rubel jährlich) das

Petersburger Konservatorium zu ihrer musikalischen Ausbildung besuchen können. Für diese ist dreijähriger Kursus festgesetzt worden. Das Ministerium stellt es einem jeden Beliebigen frei, von diesem Rechte Gebrauch zu machen und hat dafür ein vollkommen zweckentsprechendes Programm ausgearbeitet. Diejenigen, welche ein solches Stipendium erlangen wollen, müssen nicht jünger als 14 und nicht älter als 18 Jahre sein. Von ihnen werden nur Elementarkenntnisse verlangt — dass sie lesen und schreiben können. Die Stipendiaten erhalten vollen Unterhalt, d. h. Wohnung, Speise und Kleidung während der ganzen Zeit ihres Unterrichts. Dafür müssen sie sechs Jahre auf der Flotte dienen. Nach Ablauf dieser Zeit erhalten sie, wenn sie es wünschen, den Abschied; bleiben sie im Dienst, so erhalten sie die doppelte Gage. Die Stipendiaten werden in den Kasernen der achten Flotten-Equipage, am Krjukow-Kanal, in einer besonderen Abtheilung untergebracht und werden daselbst mit musterhafter Sorgsamkeit unterhalten.

— In dem Aufsatz: „Ueber die gesundheitsschädlichen Folgen des unrichtigen Uebens“ (No. 11 ds. Ztg.) wird als erfolgreiches Mittel gegen den Krampf, der sich in Folge der Ueberanstrengung der Muskeln beim übermässigen Klavierspielen zeigt, die neue Methode, Massage oder Knetmethode genannt, bezeichnet. Mir war bisher von dieser Heilmethode nichts bekannt geworden, nun lese ich in den Zeitungen darüber Folgendes: Schon im Alterthum übten bei gewissen Krankheiten Priester und Laien das Kneten und Streichen der Muskeln aus, aber noch in sehr primitiver Weise. Da begann vor etwa 10 Jahren ein holländischer Arzt, Dr. Mezger, auf anatomische und gymnastische Studien am menschlichen Körper gestützt, ein wissenschaftliches System, Massage genannt, aufzubauen, nach welchem er durch ein mit den Händen auf Haut, Muskeln und Nerven abwechselnd ausgeübtes Drücken und Streichen, Reiben und Kneten, Klopfen und Schlagen viele krankhafte Ausscheidungen aus diesen Bestandtheilen des Körpers mittelst Aufsaugung durch die Lymphgefässe entfernen konnte. Dadurch ist die Massage bei Rheumatismus, Quetschungen, Verrenkungen, Entzündung und Anschwellung der Gelenke, sowie bei Lähmungen und anderen Nervenleiden oft mit überraschendem Erfolge angewandt worden. Nach dem Vorgange von Mezger wenden auch andere Aerzte und Kliniker in den geeigneten Fällen die Massage an, und seit einiger Zeit hat auch in Berlin der prakt. Arzt Dr. Cronfeld zur Ausübung dieser Heilmethode (in Verbindung mit Elektrotherapie und Gymnastik) ein Institut errichtet.

Leipzig. „Pierre Robin“, die neue Oper von R. Knauer, Musik von Oskar Bolck, wurde am 16. August im „Neuen Theater“ zum ersten Male aufgeführt und hatte sich eines guten Erfolges zu erfreuen.

Warschau. An Stelle A. v. Kontski's wurde Alexander Zarzycky zum Direktor des Konservatoriums ernannt.

Bücher und Musikalien.

Werke für den ersten Unterricht, mechanische Uebungen, Etüden u. instruktive Stücke für Klavier.
Besprochen von A. Naubert.

Der erste Unterricht im Pianofortespiel. Uebungen und Tonstücke in systematischer Folge von H. Boenicke. (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Der Verfasser giebt in der Vorrede den Zweck des Werkes dahin an: „Die lernbegierige Jugend auf möglichst anziehende Weise über die ersten Schwierigkeiten zu leiten, ihr bei aller Gründlichkeit die Fortschritte zu erleichtern und sie von Anfang an in möglichst poetischer Weise in die herrliche Kunst einzuführen.“ Gerade auf dem Gebiete des ersten Klavierunterrichts ist in den letzten Jahren viel gearbeitet worden, es sind mannigfache Schulen und Unterrichtswerke erschienen und dennoch zeigt sich immer wieder Neues. Es lässt sich daraus erkennen, dass die Frage nach einer Schule, die den meisten Wünschen und Anforderungen gerecht würde, bis jetzt noch nicht in befriedigender Weise gelöst ist. Die Leser gerade dieses Blattes müssen nach meiner Ansicht jede neue Erscheinung auf diesem Felde mit Interesse betrachten und sei es mir daher verziehen, wenn ich bei oben genanntem Werke etwas länger verweile. Der Weg, den der Verfasser in seinem Hefte einschlägt, um den genannten Zweck zu erreichen ist der ziemlich allgemein begangene, nur zeichnet er sich dadurch aus, dass er kürzer ist und in Folge dessen wahrscheinlich nur von gutbegabten Schülern mit sicherer Erreichung des gesteckten Zieles betreten werden darf, für das allgemein am meisten vorbereitete Mittelgut werden sich die Schritte wohl als zu gross erweisen.

Die erste Seite führt in die Kenntniss der Noten im Violinschlüssel ein und zwar derer von c bis $\overline{\overline{g}}$, 9 kleine Stücke beschäftigen sich mit der Lage der stillstehenden Hand in der Weise, dass die linke sich mit der rechten gleichlautend in Oktaven bewegt und bringen ganze, halbe, $\frac{1}{4}$ und $\frac{1}{8}$, sogar schon die punktirten halben Noten, den $\frac{4}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Takt. Bei No. 10 bewegen sich die Hände in gleichlaufenden Sexten, No. 11 übt die abwechselnde Beschäftigung beider Hände und in No. 12 begleitet der gebrochene Akkord in Vierteln eine Melodie in $\frac{3}{4}$ Takt. Bei No. 13 tritt die Tonart A-moll, natürlich ohne Versetzungszeichen, ein, die Hände bewegen sich in gleichlaufenden Decimen, es sind die Noten h und a unter den Linien zugetreten. No. 14—20 Gegenbewegung beider Hände, Stücke in C-dur, G-dur und D-moll ohne Versetzungszeichen, die Note g ist neu eingeführt. Bei 21 tritt das Kreuz und das Stakkato ein, der Spielraum jeder Hand erweitert sich von einer Quinte

zu einer Oktave. No. 23 treten die Doppelgriffe in der linken Hand ein. Zwischen 24 und 25 werden die Bassnoten gelehrt, das Erniedrigungszeichen und das Wiederherstellungszeichen finden sich in No. 27. In der 2. Abtheilung von No. 28 an wechseln kleine Stücke, Volkslieder und Etüden in C, F, B, G, D und A-dur mit den betreffenden Vorzeichnungen mit einander ab. In der 3. Abtheilung treten die Molltonarten mit Vorzeichnungen dazu, in den Stücken werden Tonleitern und gebrochene Akkorde angewandt und mit No. 65 schliesst das Werk mit einem Stücke in E-dur. Wenn ein Schüler die 50 Seiten des Heftes durchgearbeitet hat, muss er im Stande sein, eine mittlere Sonate von Mozart spielen zu können. Die kleinen Etüden sind technisch fördernd, die Stücke musikalisch bildend und die Fantasie anregend und darin gerade zeichnet sich das Werk vor ähnlichen aus, aber trotzdem fürchte ich, dass der Weg für die Mehrzahl der Schüler zu kurz und zu steil ist. Alle nöthigen Erklärungen z. B. über Handhaltung, Anschlag, Hülfslinien, Notenwerth, Takt, Versetzungszeichen etc. fehlen und sind dem Lehrer überlassen.*) Ebenso sind rein mechanische Uebungen und Tonleiterspiel nicht aufgenommen und der Umsicht des Lehrers anheimgegeben, den richtigen Zeitpunkt zur Vornahme dieser doch unerlässlichen Sachen selbst zu wählen.

Recueil de morceaux élémentaires et progressifs pour Piano par A. Ehmant. En deux Livres. (Leipzig, Edm. Stoll.)

Diese 36 kleineren und grösseren Stücke (im Umfange von 1 Zeile bis zu 3 Folioseiten) bieten recht Gutes und sind in verständiger Aufeinanderfolge vom Leichten zum Schwereren zusammengestellt. Sie beginnen mit kleinen Sätzchen, welche, allerdings in zwei Schlüsseln geschrieben, jede Hand nur in der Lage von c—g beschäftigen, von No. 9 an treten nach und nach mehr Noten hinzu. Das ganze erste Heft und die ersten zwei Stücke des 2. Heftes sind nur in C-dur geschrieben, erst dann treten die Versetzungszeichen und dann die nächsten Dur- und Molltonarten mit Vorzeichnungen ein. Die Stücke, neben jeder Klavierschule zu gebrauchen, sind musikalisch und technisch fördernd und daher jedem Lehrer für Schüler, bei denen der durch die Schule gebotene Stoff nicht ausreicht, zur Ergänzung zu empfehlen. Die Ausstattung ist sehr geschmackvoll.

*) Das halte ich für einen Vorzug. E. B.

Ein wohl zu beachtendes Werk bietet uns der durch seine „Trilleretüden und Doppelgriffstudien" bekannte und allgemein geachtete Klavierpädagog **Carl Heinrich Döring** in seinem Op. 44: **Vierzehn Klavieretüden in fortschreitender Folge mit stillstehender und fortrückender Hand für den Elementarunterricht.** Heft I für die untere; Heft II für die mittlere Elementarstufe. (Leipzig, E. Eulenburg.)

Diese Etüden sind zu dem Zwecke geschrieben, einen gesunden, kraftvoll deutlichen, elastisch weichen Anschlag und tadellos gebundene Tonfolge" zu erzielen, zwei so überaus wichtige und beim ersten Unterricht leider noch lange nicht genug berücksichtigte Eigenschaften, die für eine gute Weiterentwicklung unerlässlich nöthig sind. Wenn die Hefte nach des Verfassers angegebener Uebungsmethode von den Schülern durchgearbeitet sind, dann kann nach den genannten Seiten hin der Erfolg nicht fehlen. Die Etüden sind kurz (je eine Seite) und berücksichtigen beide Hände gleichmässig. Die Schwierigkeit ist derart, dass das erste Heft zugleich, oder gleich nach den bekannten 100 Uebungsstücken von Czerny, Op. 159, gebraucht werden kann.

(Schluss folgt.)

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Jean Vogt: Sonatine (C.) Bahn, Berlin.
= Beethoven Sonate g-dur op. 79.

Jean Vogt: Impromptu op. 70 Bahn, Berlin.
= Field Nocturne No. 5.

Antworten.

Herrn **J. G. de Vries** in **Dordrecht.** Die Zeichnung des Notenblattwenders ist an Sie abgegangen.

Frl. **Sus. Bachstein** in **Eilenburg.** L. Köhler's Ausgabe des wohltemperirten Klaviers in der „Klassischen Hochschule" (Jul. Schuberth) ist sehr empfehlenswerth. Die Ausgabe von C. Czerny mit Fingersatz erschien bei Simrock. Die der Bachgesellschaft bei Breitkopf & Härtel. Ausserordentlich werthvoll ist Debrois van Bruyck's Werk: „Technische und ästhetische Analysen des wohltemperirten Klaviers" (Leipzig, Breitkopf & Härtel), unentbehrlich für Jeden, der sich mit Bach's Klavierwerken vertraut machen will. — Ein sehr brauchbares Buch über musikalische Formenlehre hat L. Bussler geschrieben, Berlin, Habel, Preis 4 Mk. — Wüerst's Harmonielehre kostet 2 Mk., aber verlangen Sie die neueste, dritte Auflage.

Herrn **A. N.** in **Neubrandenburg.** Sehr brauchbar und durchaus praktisch. — Quartal III. sendet Ihnen der Verleger. Notiz benutzt.

Herrn **R. Kolbe** in **Belgern.** Ich halte die Metronom-Bezeichnung: Halbe Note = 76 für sinnentsprechend, im Fall der liturgische Chor allein singt. Singt die Gemeinde mit, muss etwas langsameres Tempo genommen werden. Im letzten Takt muss wohl die oberste Note eine Brevis sein.

Herrn **F. H.** in **W.** Die Ouvertüre zur Entführung zu schliessen, wie Sie auf der zweiten Seite Ihres Briefes angeben, ist falsch. Der eigentliche Schluss tritt erst nach dem Andante in C-dur, welches der Ouvertüre folgt, ein. (Arie Belmontes). So wird die Ouvertüre auch hier gespielt, Ihre Orchesterstimmen werden also wohl den richtigen Schluss enthalten. — Die Sinfonie von Mozart No. 4 mit der Fuge erschien in einer Bearbeitung für Flöte, Violine, Bratsche und

Violoncell bei Breitkopf & Härtel. Ob Sinfonien von **Mozart** oder Beethoven für Flöte, zwei Violinen, Viola, Violoncell oder Bass in anderem Verlage erschienen sind, vermag ich nicht anzugeben. Vielleicht ist einer der Herren Verleger so gütig, mir darüber Mittheilungen zu machen.

Herrn W. Schwarz in Wien. Ihre Schule ist mit allem Zubehör in meine Hände gelangt und soll ausführlich besprochen werden. — In Bezug auf die Verzierungen, bitte ich erst einige Meinungsäusserungen abzuwarten, bevor Sie die Güte haben, das Wort zu ergreifen, da möglicherweise inzwischen einige Ihrer Ansichten widerlegt werden können.

Treue Abonnentin hier. No. 3 und 4 der Lieder von Chopin in der Liszt'schen Bearbeitung müssen im Zusammenhange gespielt werden, die Ueberleitung weist ja darauf hin. — Wollen Sie sich über Orchesterinstrumente und Instrumentirung belehren, so empfehle ich Ihnen F. L. Schubert's Instrumentationslehre, 2. Auflage, Preis 90 Pf., Leipzig, Merseburger, oder desselben Autor's Werke: Alle gebräuchlichen Musikinstrumente, eine Darstellung ihres Umfanges, Klanges etc., Preis 1 Mk. 50 Pf., Leipzig, Schuberth & Co. und Katechismus der Musikinstrumente mit 62 Abbildungen. Preis 1 Mk. 20 Pfg. Leipzig J. J. Weber. Ganz Ausführliches bieten die Werke von Marx, Reissmann und H. Berlioz.

Frl. Emilie Ehrhardt in Sangerhausen. Bedaure sehr, Ihnen keine Auskunft geben zu können. Anzeigen mit Angabe aller der von Ihnen gerühmten hervorragenden Eigenschaften des Betreffenden dürften vielleicht Erfolg haben.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Die am 3. Juli stattgehabte Revision der Kasse seitens des Kuratoriums hat ein sehr günstiges Resultat ergeben, und ist die Lebensfähigkeit des Vereins durch gerichtliche Sachverständige nach Massgabe der Zahl und des Durchschnittsalters der Mitglieder sowie der festgestellten Beiträge anerkannt worden, doch wünscht die Behörde, der die Statuten zur Bestätigung überreicht wurden, noch einige Abänderungen im Statut der Krankenkasse, zu welchem Behufe der Vorstand zu

Mittwoch, 3. September, Abends 7½ Uhr,

eine ausserordentliche Generalversammlung im grossen Saale der „Königlichen Hochschule“, gegenüber dem Ausgange der Dorotheenstrasse, anberaumt.

Mitgliederverzeichniss des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

(Fortsetzung.)

Xaver Scharwenka, Regentenstr. 1.
Dir. Richard Schmidt, Linkstr. 32.
Johannes Schulze, Schillstr. 8.
George Schmerberg, Schiffbauerdamm 33 I.
Carl Schwiedam, Königgrätzerstr. 58
Frl. Emma Schröder, Rosenthalerstr. 40 III.
Frau Emilie Schrentzel, Grenadier-Strasse 18 II.
Richard Schulz, Charlottenburg, Englischestr. b. Barheine.
Johann Schütze, Sebastianstr. 86.
H. Schumann, Gartenstr. 72.
Hermann Schröder, Kesselstr. 19.
Dir. Schwantzer, Kronenstr. 51.
Frl. Schmidtsdorf, Steinmetzstr. 70.
Frl. Suhle, Sebastianstr. 12.
- Siebner, Mittelstr. 7.
O. Tiersch, Auguststr. 45.
Frl. Tobias, Hallescher Thorplatz 1.
- H. Tugendreich, Kronprinzen-Ufer 23 III.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen.

Seit 12 Jahren ist mein vor Kurzem von Reichswegen **patentirter**

Hand-Finger und Armleiter

nur in meinem Institut aber mit bestem Erfolg angewandt worden. Wenn ich denselben nun dem Publiku zur genauen Prüfung empfehle, so geschieht dies auf Grund des Gutachtens anerkannter Klavier-Pädagoge Der Anschlag der Finger, so wie das Unter- und Uebersetzen ist in Tonleitern, gebrochenen Akkorden et in jeder erforderlichen Handstellung **nur** schulgerecht auszuführen, und **vereinigt** demnach mein Han Finger und Armleiter alle für diese Zwecke bis jetzt anerkannte und schätzbare Erfindungen.

Beschreibung der Construktion und Anwendung nebst Zeichnung ist von mir für 30 Pf. zu beziehen.

Der **Handleiter** ist in zwei verschiedenen Formen: für **Anfänger** und **Geübtere** construirt die erste Form in 4 verschiedenen Grössen: für Kinder von 7—10, von 10—13, von 13—17 Jahren und gros Hände angefertigt.

Der Preis

für eine Form des **Handleiters** für Anfänger und eine Form für Geübtere beträgt mit **Handgelenk** und **Handleiterstange** 24 Mk. Ohne Handgelenkstange 22 Mk.

H. Lenz,
Berlin, Grenadier-Strasse 25

Direktorium des Konservatoriums für Musik.
Dresden. **Copie.**

Die Unterzeichneten haben in Gegenwart des Klavierlehrer-Kollegiums der Elementarschule den Lenz-schen Handleiter einer eingehenden Prüfung unterworfen, und hat sich dabei ergeben, dass derselbe wohl geeignet sei, die schnellere und für Lehrer wie Schüler bequemere Erreichung der Ziele des Elementarklavier-unterrichts wesentlich zu fördern. Er verhindert insbesondere das Heraustreten und Einbrechen der Knöchel, die nach aussen herabhängende Richtung der Handdecke, so wie das Sinken und Steigen des Handgelenks, und er macht den Anschlag aus dem Knöchelgelenke unabhängig von der Mitwirkung der Handgelenke, des Handgelenkes und des Armes, ebenso wie er den Handgelenkanschlag von der Mitthätigkeit des Armes löst. In Folge dieses Prüfungsergebnisses ist beschlossen worden, dass jeder Elementarlehrer mit je einem Schüler den Lenz'schen Handleiter versuchsweise anzuwenden habe, und dass, wenn derselbe den gehegten Erwartungen entspricht, seine obligatorische Einführung an der Elementarschule erfolgen solle. Auf Wunsch des Herrn Lenz wird ihm Solches hiermit bescheinigt.

Dresden, den 19. Juli 1879.

Der Inspektor der Elementarschul-Klavierklasse: **Eugen Krantz.**
Der vollziehende Direktor: **Friedrich Pudor.** 63



Victoria Roll-Lineal Patent.

Universal-Liniir-Automat
für Comptoir, Bureau, Schule u. Private.

1 Apparat in eleganter Lederausstattung mit **verstellbarer Walze** und mechan. **Farbebehälter** zum Gebrauch mit **Dinte** für feine **Liniaturen** von 5—20 mm. **Colonnen**-Eintheilungen in Grösse zu Octav-Format 3 Mk., Quart 4 Mk., Folio 5 Mk
1 desgl. mit **2** Walzen und **2** Farbebeh. O.-F. 4 „ do. 5 „ do. 6 „
1 desgl. für **Musiknotenpapier** verstellbar O.-F. 4 „ do. 5 „ do. 6 „
1 desgl. für **Netzzeichnungen** Mm.-Eintheilg. für Architecten and Musterzeichner O.-F. 4 „ do. 5 „ do. 6 „

In den meisten **Papier- und Kurzwaaren-Handlungen** zu beziehen oder gegen Einsendung oder Nachnahme per Post durch
58 **J. Pignol,** Berlin SW., Königgrätzer-Str. 38. I
Wiederverkäufern Rabatt. Agenten gesucht.

Die Grossherzogliche Orchester- und Musik-Schule

beginnt am 1. September einen neuen Jahreskursus, auch für Damen. Honorar jährlich 150 Mk. Auf Wunsch werden Pensionen im Preis von 400 bis 700 Mk. vermittelt durch das Sekretariat.

Weimar im August 1879.

Müller-Hartung,
Grossherzogl. Kapellmeister und Professor der Musik
Direktor.

Spengler's Handhalter wird in sehr vielen Musik-Instituten etc. mit bestem Erfolg seit Jahren angewandt, und ist gegen Postnachnahme von M. 14 durch den Unterzeichneten zu beziehen. [30]
L. Spengler, Musik-Instituts-Vorstand, **Cassel.**



Der Jahresbericht des Pudor'schen Konservatorium für Musik in Dresden über das 22. Unterrichtsjahr ist soeben erschienen und für 50 Pfg. zu beziehen durch den Buchhandel (G. Gilbers, F. Schöne, Dresden) oder durch die Expedition obigen Instituts. [64]

Berichtigung.

In dem Inserate des **Dresdener Konservatorium** in No. 16 d. Bl. muss es heissen: **Hof-Kirchen-Musikdirektor Professor Dr. Naumann,** statt Hoforg. Kirch., Prof. Dr. Naumann.

Diese No. enthält eine **autographische Extra-Beilage: Albert Hahn, Zur Chromatik.**

D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 18. **Berlin, 15. September 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das III. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

Der „Klavier-Lehrer" bringt in der nächsten Zeit folgende bemerkenswerthe Aufsätze:

Confusion in Behandlung der Versetzungszeichen und Pausen. Von **Heinrich Dorn.**
Theodor Kullak's Bedeutung als Klavier-Komponist.
Unhörbares in der Musik. Von **William Wolf.**
Wie findet man das richtige Zeitmaass eines Musikstückes. Von **C. Winding.**
Das absolute Intervall. Von **H. J. Vincent.**
Analyse der Sonate pathétique. Von **Schwarzlose.**
Technische Analysen von Mozart's A-moll Sonate und R. Wagner's Vorspiel zu Lohengrin. Von **C. Winding.**
Ein verkanntes Instrument (Metronom). Von **A. Naubert.**
Vom Vortrage. Von **A. Naubert.**
Ueber das Erlernen der in Bassschlüssel geschriebenen Noten. Von **A. Naubert.**

Ueber den öffentlichen Musikunterricht.

Von **F. A. Gevaert,**
übertragen von Dr. W. Langhans.
(Fortsetzung.)

So zeigt uns die kulturgeschichtliche Betrachtung, dass in der Entwickelung des Musikunterrichtes kein Glied der Kette mangelt; konnte derselbe zeitweilig auf eine tiefe Stufe herabsinken und nur handwerksmässig betrieben werden, so fügte es sich glücklich genug, dass er niemals, auch nicht in den schlimmsten Zeiten geistiger Dunkelheit, völlig stockte. Vom Mittelalter her allein in den Händen der geistlichen Körperschaften, musste er auf natürlichem Wege in die des Staates übergehen, sobald die Prinzipien der französischen Revolution zur Grundlage des öffentlichen Rechtes geworden waren. Auch die blutdürstigen Jacobiner erkannten klar, indem sie das pariser Konservatorium unter den Schutz der Nation stellten, dass der Staat die Funktionen und Verpflichtungen der von ihnen aufgehobenen kirchlichen Korporationen unverkürzt zu übernehmen habe, und dass unter den neuen Gesellschaftsverhältnissen, wo alles individuell und wechselnd geworden war, der Staat allein die nöthige Stärke und Dauerbarkeit besitze, um die als nützlich erkannten künstlerischen Einrichtungen vor dem Untergange zu bewahren. Wenn nun aber diese Nothwendigkeit schon in einer Zeit wildester Aufregung und scheinbarer Auflösung anerkannt wurde, muss sie nicht in der unsrigen noch weit entschiedener empfunden werden? Keine Kunst nimmt im modernen Leben einen so wichtigen Platz ein, keine bewegt die Gemüther der Gebildeten wie der Ungebildeten so tief wie die Musik, diese im eigent-

lichen Sinne des Worts demokratische Kunst; freilich aber auch beansprucht keine ein gleiches Maass von Talent und von Eifer; denn die moderne Musik ist nicht der bescheidenen Feldblume zu vergleichen: sie ist vielmehr die stolze Pflanze des Gewächshauses, ihre Heimath ist nicht die Kirche, nicht der häusliche Heerd, sondern der Konzertsaal und namentlich das Theater; der Komponist von heute bedarf, um die titanenhaften Bilder seiner Phantasie in Tönen zu verwirklichen, einer ganzen Armee von Instrumentalisten und Sängern. So ist es klar, dass die persönliche Initiative nicht mehr genügt, um die zur Befriedigung der musikalischen Bedürfnisse unserer Zeit nöthigen ausübenden Künstler zu bilden, und dass die grossen musikalischen Festlichkeiten der Gegenwart einfach unmöglich wären ohne die Existenz der zahlreichen Tonkünstlerschulen, welche heutzutage in allen Ländern Europa's diesem Bedürfnisse abhelfen.

Ich komme nun zu dem zweiten Punkte: Der allgemeinen Richtung, welcher der Musikunterricht zu folgen hat, und dem für ihn aufzustellenden Programm. Diesen vielumfassenden Gegenstand von allen Seiten zu beleuchten, würde mich zu weit führen: ich muss mich darauf beschränken, ihn nur von denjenigen Gesichtspunkten aus zu betrachten, welche uns den vorherrschenden Geist eines Systems erkennen lassen.

Dieser Geist äussert sich in den verschiedenen Geschichtsepochen je nach dem Karakter der socialen Zustände in verschiedener Weise; den Hauptunterschied wird man am besten so bezeichnen: im alten Griechenland herrschte die Idee einer Erziehung durch die Musik, während unsere heutigen Konservatorien die Erziehung für die Musik anstreben. Dort war es das Ziel der musikalischen Pädagogik, beim Jüngling die Liebe zum Guten und Schönen zu wecken und zu nähren, indem die Werke der grossen Dichter gesungen und mit Begleitung der einfachsten Saiteninstrumente vorgetragen wurden, und, wie Plato und Aristoteles es vorschreiben, ihn so weit mit der musikalischen Technik bekannt zu machen, dass er zum Mannesalter gelangt, befähigt sei, über den Werth oder Unwerth eines Kunstwerkes zu urtheilen. Ein Geist durchaus anderer Art war es, welcher die Musikschulen späterer Zeiten in's Leben rief. Hier handelt es sich darum, praktische Künstler zu bilden, welche die Musik berufsmässig und als Broderwerb betreiben, was bekanntlich für die Hellenen während der Blüthezeit ihrer Kultur für wenig ehrenvoll galt.

Wie die allgemeinen Tendenzen des Kunstunterrichts dem Einflusse der Sitten und der ästhetischen Bedürfnisse einer jeden Zeit unterworfen sind, so auch das Programm des technischen Studiums, welches sich im natürlichen Anschlusse an den Fortschritt oder den Rückschritt der Kunst erweitert oder verengert. Während es bei den Griechen der alexandrinischen Zeit die Konzertmusik und die dramatische Musik, die Literatur, die bildende Kunst und sogar die Leibesübungen umfasste, beschränkt es sich in den christlichen Musikschulen streng auf den liturgischen Gesang. Die Konservatorien Italiens, obwohl ebenfalls geistlichen Karakters, sahen sich veranlasst, neben der Kultusmusik auch die Oper zu berücksichtigen und fügten demzufolge den Instrumentalunterricht und die Lehre vom Generalbass hinzu, und mit geringen Abweichungen wurde das Unterrichtsprogramm dieser kirchlichen Anstalten den modernen Konservatorien zu Grunde gelegt.

So sind denn diese in erster Reihe Schulen für ausübende Tonkunst geworden, in denen die höhere Theorie und die Musikwissenschaft nur nebenbei ein Plätzchen findet. In diesem Punkte haben sie ihre ursprüngliche Bestimmung festgehalten; denn da die Kunst eine praktische, auf unmittelbares Wirken berechnete Thätigkeit ist (wie schon die Ableitung des Wortes „Kunst“ von „können“ andeutet) und nicht eine Thätigkeit des Erkennens mittels der Reflexion, so ist auch das Wesen des Kunst-Unterrichts, dem Schüler zu zeigen, nicht was man wissen muss, sondern was man machen muss und wie man es machen muss, weshalb denn folgerichtiger Weise und in Uebereinstimmung mit den pädagogischen Grundsätzen des Aristoteles die praktische Uebung der Erwerbung von theoretischen Kenntnissen voranstehen muss. Im Gegensatz zur Wissenschaft, welche sich in der Einsamkeit der Studirstube erwerben lässt, kann die Kunst und namentlich die ausübende Tonkunst nur durch direkte persönliche Uebertragung fortgepflanzt werden. Denken wir uns eine soziale Umwälzung, durch welche während eines einzigen Menschenalters die Ausübung der Musik unmöglich wäre, so würde die Kunst des Instrumentenspieles und damit auch die Kenntniss der modernen Musik ebenso unwiederbringlich verloren sein, als wenn sich eine neue Sintfluth über unsern Welttheil ergossen hätte. Auch die beste Violin- oder Klavier-Schule könnte uns nicht dazu verhelfen, die Technik eines Vieuxtemps oder eines Liszt wieder aufzufinden, noch uns einen richtigen Begriff davon zu geben, weil sich thatsächlich nichts so leicht verflüchtigt als der musikalische Vortrag.

Wenn man von den Vorbereitungsstudien in der Elementar-Theorie absieht, welche noch nicht eigentlich zur künstlerischen Erziehung zu rechnen sind, so bildet den ersten und wichtigsten Theil des musikalischen Unterrichts der Vortrag, die Technik des Gesanges und der Instrumente, kurz, die Ausbildung zum Virtuosen, dies Wort jedoch

nicht in seiner gewöhnlichen sondern in seiner etymologischen Bedeutung genommen, nach welcher es einen Mann bezeichnet, welcher die Kraft (Virtus) besitzt, die Eingebungen des Genies dem Hörer zum Verständniss zu bringen.

Wir dürfen nicht vergessen, dass die Meisterwerke der Tonkunst wie die der dramatischen Literatur auf dem Papier nur in gleichsam latentem Zustande existiren; um die 9. Symphonie von Beethoven oder den Oedipus von Sophokles wirklich lebendig zu machen, dazu bedarf es einer Neugeburt durch die That des Instrumental-Virtuosen, des Sängers oder des Schauspielers. Eine der grossen künstlerischen Erscheinungen unserer Zeit, Richard Wagner, bezeichnet in seiner Schrift über eine in München zu errichtende Musikschule*) das Programm derselben mit folgenden Worten: „In der Benennung einer Schule als „Konservatorium“ liegt der Charakter der von ihr geforderten Wirksamkeit bezeichnet; sie soll den klassischen Styl einer reifen Entwickelung der Kunst erhalten, „konserviren“, und zwar durch Pflege und treu erhaltene Ueberlieferung, namentlich der Vortragsweise für diejenigen Musterwerke, durch welche sich eine Blütheperiode der Kunst zur klassischen gebildet und abgeschlossen hat.“

Freilich scheint mir Wagner in seiner Konsequenz zu weit zu gehen, indem er nicht nur die eigentliche Musik-Wissenschaft, sondern sogar die Harmonielehre, den Kontrapunkt und die Instrumentationslehre von seinem Programm ausschliesst, während doch die beiden letztgenannten Zweige der musikalischen Disciplin in das Gebiet der Technik fallen, d. h. in das der Kompositionstechnik. Demnach müsste die Kompositionslehre den zweiten Platz im Unterrichtsprogramm einnehmen. Die schöpferische Fähigkeit allerdings ist eine freiwillige Gabe der Natur und lässt sich durch kein Studium erwerben, durch keinen Unterricht mittheilen; die Kenntnisse dagegen, durch welche sie geweckt und genährt wird, kann man sich recht wohl durch Arbeit und Leitung des Lehrers aneignen; sie sind für jeden Musiker unentbehrlich, und wäre es, beim Mangel eigener schöpferischer Kraft, auch nur, um die Werke unserer grossen Meister gründlich zu erfassen und bewusst zu geniessen.

Die erste Stufe der Kompositionskunst ist die Harmonielehre, eine halb theoretische, halb praktische Disciplin, welche den Schüler mit den Regeln des mehrstimmigen Satzes bekannt macht und ihn in das höhere Studium einführt. Für die Kunst des Tonsatzes ist sie von derselben Bedeutung wie für die Literatur die Grammatik, deren Kenntniss nicht allein dem Dichter und dem Schriftsteller, sondern jedem bildungsbedürftigen Menschen nothwendig ist. Die zweite Stufe besteht in der Praxis des mehrstimmigen Tonsatzes in seiner strengsten Form, dem Kontrapunkt; hier macht sich der Schüler mit den allgemeinen Grundlagen einer korrekten Schreibweise vertraut, er eignet sich die Grundsätze des guten Geschmackes und des Styls an. Um den Vergleich von vorhin weiter zu führen, können wir diesen Theil des Studiums als die Syntax des Musikers, als die Kunst der musikalischen Satzbildung bezeichnen. Die dritte Stufe führt zur Erlernung der Gesetze der melodischen, harmonischen und rhythmischen Struktur eines Musikstückes, und lehrt die Bedeutung der ihm zu Grunde gelegten Motive, sowie die Beziehungen derselben untereinander, mit einem Wort: Die musikalische Rhetorik. Endlich bedarf es noch zweier Hilfsdisciplinen, um die berufsmässige Erziehung des Komponisten zu vollenden; die eine, für die Vokalmusik unentbehrlich, ist die Prosodie als Lehre von der richtigen Verbindung der Sprache mit dem musikalischen Rhythmus; die andere, die Instrumentationslehre, beschäftigt sich mit der Verwendung der dem Komponisten zur Verfügung stehenden Klangwerkzeuge.

Hiermit wäre der technische Unterricht in seinem ganzen Umfange abgeschlossen; nach der allgemeinen Anschauungsweise unserer Zeit jedoch bedarf die Erziehung des Musikers noch der Ergänzung durch eine eingehende Beschäftigung mit der Geschichte und der Aesthetik der Musik. In den Zeitaltern einer naiven Kunstproduktion pflegen diese Gegenstände freilich sowohl der schulmässigen Erziehung wie auch dem Gedankengang der Künstler fern zu liegen, sie gewinnen jedoch Bedeutung in den Epochen des reflektirten Kunstschaffens, in welchen die Wissenschaft und Gelehrsamkeit einen namhaften Einfluss auf das Kunstleben ausüben. Heutzutage z. B. ist die Kenntniss der Musikgeschichte bis zu einem gewissen Grade dem ausübenden Tonkünstler unentbehrlich, weil das Repertoire desselben zum grössten Theil aus den Werken der Meister vergangener Jahrhunderte zusammengesetzt ist. Dabei muss freilich der Grundsatz festgehalten werden, dass dieser Unterricht den Schülern des Konservatoriums nicht in einer dogmatischen Form ertheilt werden darf, d. h. vermittelst blosser Lektionen oder Vorlesungen, sondern, dem Fundamentalprinzip der künstlerischen Pädagogik folgend, in einer aktiven und praktischen Weise; mit anderen Worten: der Unterricht der Musikgeschichte muss von musikalischen Vorträgen begleitet sein, die Kenntniss der Ge-

*) Bericht an S. Majestät den König Ludwig II. von Baiern über eine in München zu errichtende Deutsche Musikschule. Gesammelte Schriften VIII. S. 161.

schichte muss durch das Hören der, ihre verschiedenen Epochen charakterisirenden Kunstwerke, so viele deren noch vorhanden sind, vervollständigt werden. Welchen Nutzen würde es beispielsweise haben, dem jungen Musiker von der Entstehung der modernen Oper zu erzählen, wenn man ihm nicht zu gleicher Zeit die hervorragenden Produktionen der Schöpfer dieser Kunstgattung, der italienischen Meister des 17. Jahrhunderts zu Gehör brächte? Eine derart einseitige Anleitung könnte sich allenfalls für ein Publikum von Gelehrten oder reiferen Dilettanten eignen, beim Schüler würde sie jedoch nichts weiter als gedankenlose Ueberhebung zur Folge haben, indem man ihn glauben macht, dass er in den Besitz nützlicher Kenntnisse gelangt sei, während er sich in Wirklichkeit nur das Gedächtniss mit Namen, Jahreszahlen und biographischen Details beschwert hat.

Was hier vom Geschichtsstudium behauptet wurde, gilt mit noch grösserem Rechte von der Aesthetik, auch hier darf das Abstrakte niemals das Konkrete verdrängen. Es ist bedenklich, jungen Gemüthern die Ansicht beizubringen, als könnten die Prinzipien des künstlerischen Schaffens logisch demonstrirt und auf schulmässige Theorien zurückgeführt werden. Die Kunst der Töne entzieht sich jedem Versuche, sie in die Formeln der Sprache zu bannen, sie ist ihrer Natur nach auf diese Weise unfassbar, und die menschliche Seele würde keine Geheimnisse mehr haben, wenn der Sinn einer Melodie mit der gleichen Deutlichkeit ausgedrückt werden könnte, wie ein aus Worten gebildeter Satz. Der wahrhaft ästhetisch gebildete Künstler ist derjenige, welcher das Schöne erzeugt oder es durch seinen Vortrag der Meisterwerke zur Erscheinung bringt, nicht aber derjenige, welcher sich anmaasst, den Sinn dieser Werke durch inhaltlose Formeln zu erklären. Auch in diesem Falle können wir ohne Rückhalt der von Richard Wagner in seiner schon erwähnten Schrift ausgesprochenen Ansicht zustimmen: „Die wahre Aesthetik und die einzig verständliche Geschichte der Musik sind nur durch schöne und richtige Ausführungen der Werke der klassischen Meister zu lehren, und mit den zu erstrebenden Aufführungen jener Werke ist der eigentliche Kernpunkt aller Bemühungen zur Auffindung eines wahrhaft zweckmässigen Lehrplanes der von uns gemeinten höheren Musikschule berührt.“*)

In diesen Worten ist noch ein anderer pädagogischer Grundsatz ausgesprochen, dessen Richtigkeit nicht weniger deutlich in die Augen fällt, als die des ersteren, nämlich, dass eine öffentliche musikalische Lehranstalt niemals eine besondere, ausschliessliche Kunstrichtung verfolgen darf, sondern die freie Entwickelung der schöpferischen oder der reproduzirenden Kräfte des Schülers allseitig zu fördern hat. Ihm eine Art künstlerischer Orthodoxie aufzuzwingen, dies hiesse der gesunden Entwickelung jeden Ausweg versperren, und in dem Glauben, ihm die absolute Wahrheit zu enthüllen, würde man nur dazu gelangen, alle Frische und Unmittelbarkeit seines Geistes zu unterdrücken. Nur als die unterwürfige Dienerin der Kirche kann sich die Kunst einem Gesetze dieser Art unterwerfen, und man weiss, wohin sie unter solchen Umständen zu allen Zeiten gelangt ist. Ueberdies ist eine derartige erzwungene Einheit nur zu erreichen, indem man bei der Lehrerschaft jede Initiative unterdrückt und sie zur Maschine herabwürdigt, was für den höheren Unterricht um so verderblicher wäre, als damit die Nothwendigkeit verbunden ist, sich mit Lehrkräften untergeordneten Ranges zu begnügen. Mit einem Worte, die Tendenz eines Konservatoriums muss in wissenschaftlicher Beziehung eine fortschrittliche, in künstlerischer Beziehung eine konservative sein. Fern von jenem Geiste des systematischen Verneinens und Abwehrens, von welchem die grösseren Unterrichts-Korporationen sich nur zu leicht beherrschen lassen, soll eine Anstalt dieser Art den Neuerungs-Versuchen gegenüber zwar eine gewisse Reserve beobachten, zugleich aber eine theilnahmsvolle Haltung, sobald jene Versuche ernst gemeint sind. In keinem Falle aber soll sie bei einem Zwiespalte der öffentlichen Meinung Partei nehmen, denn da sie zu einer mehr als vorübergehenden Wirksamkeit berufen ist, hat sie die Pflicht, ihr Ansehen nicht aufs Spiel zu setzen, indem sie sich von vornherein den unvermeidlichen Rückschlägen aussetzt, indem sie ein Unfehlbarkeits-Monopol für sich in Anspruch nimmt, welches möglicherweise schon die nächste Zukunft aufheben würde. Nach meiner Meinung ist die dem musikalischen Studium zu gebende allgemeine Richtung in folgende Punkte zusammenzufassen: Man gebe dem Geiste und dem Gedächtnisse des Schülers reiche Nahrung, ohne ihn zu überladen und zu ermatten; man wecke und unterhalte bei ihm die Regsamkeit — ich möchte sogar sagen die Rastlosigkeit — der Empfindung; man sei bestrebt, ihm, anstatt wissenschaftlichen Stückwerkes, praktische Wahrheiten einzuprägen, vor allem diese, dass nichts den Künstler fördert und seine Individualität zur Reife bringt, als was er durch eigene Anstrengung erworben hat, was er persönlich erkannt, empfunden und durchlebt hat, und schliesslich, dass kein Unterricht im Stande ist, die beharrliche, geduldige Arbeit, das unermüdliche Suchen und Feilen zu ersetzen, welche allein dem Künstler zur Freiheit des Schaffens verhilft.

(Schluss folgt.)

*) A. a. O. S. 191.

Johannes Brahms.

Versuch einer Charakteristik des Meisters aus seinen Schöpfungen.
Von Dr. **Theodor Helm.***)

Wer die Biographie Robert Schumann's von Wasielewsky aufschlägt, findet im Anhange eine Reihe von Briefen des unglücklichen grossen Meisters und in den letzten beiden derselben den Namen des genialen Tonkünstlers, welchen wir heute zu charakterisiren versuchen, zum ersten Male genannt. „Es ist jetzt ein junger Mann hier" — schreibt Schumann am 28. Oktober 1853 aus Düsseldorf an einen Herrn Strackerjan in Oldenburg — „aus Hamburg, Namens Johannes Brahms, von so genialer Kraft, dass er mir alle jüngern Künstler zu überstrahlen scheint und von dessen wunderbaren Werken (namentlich auch Liedern) gewiss bald auch zu Ihnen dringen wird."

Derselbe „28. Oktober 1853" gewann aber für Brahms eine noch viel entscheidendere Bedeutung, wieder durch Schumann's begeistertes Lob. An diesem Tage erschien nach zehn Jahren Stillschweigens wieder ein Aufsatz Schumann's in der durch ihn begründeten „Zeitschrift", die inzwischen das Organ einer anderen musikalischen Richtung, der sog. „Neu-Deutschen-Schule", geworden war, ein Artikel, welcher die bedeutsame Ueberschrift „Neue Bahnen" an der Stirne trägt und als schriftstellerisches Abschiedswort eines grossen Künstlers einerseits, als die glänzendste kritische Vorstellung und Einführung eines bisher vollkommen unbekannten Kunstjüngers andererseits, noch jetzt von solchem Interesse ist, dass wir uns nicht versagen können, denselben nur mit Weglassung der Einleitung wörtlich wiederzugeben. Er lautet:

„Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der grössten Theilnahme verfolgend**), es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, Einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. — Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heisst Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort im Stillen schaffend, aber von einem trefflichen Lehrer (Eduard Marxsen in Altona) gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten Meister empfohlen. — Er trug auch im Aeussern alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: Das ist ein Berufener. — Am Klaviere sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonien, Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht — einzelne Klavierstücke, theils dämonischer Natur, theils von der anmuthigsten Form — dann Sonaten für Violine und Klavier, Quartette für Saiten-Instrumente — und jedes so abweichend vom andern, dass sie verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahin brausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt ,und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. — Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüssen ihn bei seinem ersten Gange durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden harren werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heissen ihn willkommen als starken Streiter."

Inwiefern Brahms Schumann's Prophezeiungen erfüllt hat, den Nachweis hierüber behalten wir uns als Kernpunkt unserer heutigen Betrachtung für später vor.

Hier, wo es sich zunächst um eine kurze Skizze von Brahms Schicksalen als Mensch und Künstler handelt, ist nur Schumann's Ausspruch von den „Wunden, die da seiner harren werden", wie auch von den „Lorbeeren und Palmen" vollauf zu bestätigen.

Schumann's begeisterte Worte hatten die Aufmerksamkeit der gesammten musikalischen Welt Deutschlands auf den neuen „Kunst-Messias" hingelenkt, im Anfange wurden sie aber für Brahms fast verhängnissvoll. Man erwartete nämlich von ihm sofort das Höchste, weil Schumann dies prophezeit, der bereits den aufgehenden Gestirnen Chopin und Mendelssohn gegenüber einen so klaren Blick bewährt hatte. Dieses „Höchste" sollte sich in Schöpfungen von so unmittelbar zündender Genialität darstellen wie etwa Mozart's „Don Juan" — Haydn's „Schöpfung" — Beethoven's „Eroica" — Weber's „Freischütz" — Schubert's „Erlkönig" und „Müllerlieder" — Mendelssohn's „Sommernachtstraum-Ouverture" beim Publikum eingeschlagen hatten, als diese Werke neu waren. — Da nun Brahms nicht sogleich nach Bekanntwerden von Schumann's Aufsatz mit Meisterwerken von ähnlichem Schwunge, wie die eben citirten klassischen, hervortrat, begann man allgemach,

**) In einer Note nennt Schumann eine Reihe jetzt hochgeachteter Künstler, die damals noch in der Entwicklung begriffen waren: Bargiel, Kirchner u. A.

*) Vortrag gehalten am 24. Mai in der Wiener Horak'schen Klavierschule.

insbesondere in gewissen zünftigen Musikerkreisen, die ganze Schumann'sche Prophezeiung als inhaltlose Phantasie, als eitel Hirngespinnst des schon dem Wahnsinn nahen unglücklichen Meisters anzufechten, es bildete sich eine Partei, welche Brahms auf Leben und Tod Opposition machte, weil sie nimmermehr zugeben mochte, dass Schumann — wenn auch erst viel später, als man vermuthete — in der Hauptsache Recht behielt, eine Partei, welche sich in dem Grade gegen Brahms immer mehr erhitzte, als es, auf der anderen Seite auch an voreiligen Enthusiasten nicht fehlte, welche schon in gewissen unreifen Sturm- und Drangwerken von Brahms oder in „Studien", die der junge Musiker mehr zu seiner eigenen künstlerischen Selbsterziehung geschrieben, Schumann's Ausspruch vollkommen erfüllt ansahen und diese ihre subjektiven Entdeckungen der Mitwelt als ein unumstössliches Factum aufreden wollten.

Ungefähr bis zum Winter 1861—62, um welche Zeit die lebenswarme, buntbewegte Kaiserstadt Wien den verschlossenen, äusserlich kühlen Norddeutschen für immer festhalten sollte, führte Brahms eine Art Wanderleben.

Am 7. Mai (nicht wie verschiedene Lexika anführen: 7. März) zu Altona (nicht Hamburg) geboren, war Brahms also eben zwanzig Jahre alt, als er von Schumann — 1853 in Düsseldorf so enthusiastisch aufgenommen wurde. Brahms, welcher damals auch die Freundschaft des genialen Violinspielers Joachim, der gleichfalls eben seine ersten Triumphe feierte, für's Leben gewann, erwies sich gegen seinen hochsinnigen Patron Schumann von innigster Dankbarkeit.

Als Schumann endlich völlig vom Wahnsinn ergriffen ward, besuchte ihn Brahms (nebst Joachim und Bettina v. Arnim) wiederholt in der Privatirrenanstalt des Dr. Richarz zu Endenich bei Bonn — und stellte diese Besuche erst dann ein, als er erkannte, wie auf jeden derselben sich der Zustand Schumann's durch die grosse Aufregung wesentlich verschlimmerte.

Uebrigens besitzen wir auch eine merkwürdige, zu wenig gekannte Komposition von Johannes Brahms, welche in innigster Weise an dessen letztes Zusammensein mit Schumann erinnert. Es sind dies Variationen für Klavier zu vier Händen und zwar über dasselbe seelenvolle, inhaltsschwere Thema, welches Schumann — schon halb geisteszerrüttet — mitten in der Nacht als „ihm von Schubert und Mendelssohn aus anderer Welt gesandt" aufschrieb und später — noch in seiner Krankheit — selbst variirte. Schumann's Variationen über diesen seinen „letzten musikalischen Gedanken" sind nie veröffentlicht worden, jene von Brahms machen durchaus den Eindruck einer Apotheose im schönsten und edelsten Sinne. Wenn dieselben (in Brahms Schaffenskatalog als op. 23. bezeichnet) mit einem überaus ausdrucksvollen Trauermarsche wehmüthig und doch wie innerlich versöhnt ausklingen, ist Einem — bemerkt treffend ein Recensent im „Musikalischen Wochenblatt" — als wäre man unbedeckten Hauptes an Schumann's Grabe gestanden oder hätte im engen Kreise pietätvoll sein Gedächtniss gefeiert.

Wie nun Brahms als Komponist durch seine hochpoetischen Variationen op. 23. den Manen Schumann's ein bleibendes Denkmal gesetzt, so trat er andererseits als echt künstlerischer Virtuose durch die wunderbar feurige und geistvolle Wiedergabe Schumann'scher Klavierwerke nicht minder eifrig für den hingeschiedenen Meister in die Schranken. Man konnte beispielsweise Schumann's C-dur-Phantasie op. 17 nicht ergreifender vortragen hören, als in den Sechziger Jahren durch Brahms. Dessen überaus geniales, ganz originelles Klavierspiel*) war es auch, welches ihm bei seinem ersten Auftreten in Wien sofort einen Kreis aufrichtiger Verehrer zuführte, ja ihm auch die Sympathien des Publikums gewann, welches sich dagegen den Tonschöpfungen des Meisters gegenüber lange, wenn nicht gerade ablehnend, so doch mindestens kühl zuwartend verhielt.

Brahms fühlte sich in dem reichen Kunstleben Wien's so heimisch, dass er sogar wiederholt musikalische „Aemter" übernahm, so in der Saison 1863—64 die Direktion der Singakademie, dagegen von 1872—75 die weit bedeutendere und einflussreichere Stelle eines artistischen Leiters des Singvereines, (somit der Gesellschaft der Musikfreunde, des ersten Konzertinstitutes Oesterreichs). In beiden Eigenschaften hat er namentlich für die Belebung eines altklassischen Oratorien-Cultus überaus verdienstlich gewirkt, wenn auch sein Temperament, das wenig Mittheilsame seines Wesens ihn nicht eben zum musikalischen Kommando feuriger süddeutscher Sänger und Sängerinnen vorragend befähigen mögen.

Vom Mai 1875 an trat Brahms in den Privatstand zurück, blieb aber im Uebrigen als eine hochgeachtete, ja bei den Musikern im gewissen Sinne bereits populäre Persönlichkeit Wien fortwährend treu, von Jahr zu Jahr die Musikwelt mit neuen, hochinteressanten Tonwerken überraschend, welche, zuerst hier aufgeführt, später den Ruhm des Meisters in die weitesten Fernen, selbst über den Ocean getragen haben.

Obenan steht das herrliche „Deutsche Requiem", welches bei seiner ersten — fragmentarischen — Wiener Aufführung im Frühjahr 1868 gröblich missverstanden und im 3. Satze (wegen des einigermassen bedenklichen, überlangen „Orgelpunktes") sogar ausgezischt, bei den vollständigen Aufführungen von 1871 und 1875 dafür um so begeisterter aufgenommen wurde, so dass gerade dieses Werk seinem

*) Brahms' Klavierspiel war immer mehr genial, als technisch schön. Der Vortragende überliess sich gerne subjectivem Behagen, auf plastische Durchbildung legte er wenig Werth. Dagegen wusste er eine erstaunliche Tonfülle aus den spröden Tasten zu ziehen, mitunter war es, als erbrausten alle Register der Orgel. Durch diese höchst eigenthümliche, von uns bei keinem anderen Virtuosen angetroffene, vorwiegend akkordische Klavierbehandlung verstand es Brahms, ganz unnachahmlich, Bach'sche Orgel-Stücke in der vollen akustischen Pracht des Originals auf dem Pianoforte wiederzugeben. Hätte Brahms sein Klavierspiel systematisch ausgebildet, er würde heute wohl unter den Virtuosen an allererster Stelle genannt werden. Mehr und mehr sich ausschliesslich der Komposition zuwendend, liess indess Brahms seine anfänglich sehr bedeutende Technik fast geflissentlich verwildern, so dass sein Klavierspiel heute nur mehr den Eindruck des Naturalismus hervorbringt, allerdings eines Naturalismus voll geistiger Kraft und seelischer Tiefe.

Schöpfer die erste Stelle unter allen nicht für die Bühne schreibenden Komponisten der Gegenwart gesichert hat.

Indem wir nun durch die Aufführung von Brahms berühmtestem Meisterwerk von selbst zu unserer Hauptaufgabe: der Analyse der Kompositionen des Künstlers gelangt sind, kommt uns unwillkürlich auch Schumann's oben zitirte Prophezeihung wieder in den Sinn und wir wollen nunmehr genau untersuchen, ob und wie weit Brahms diese inhaltsschwere Prophezeiung als schaffender Tondichter erfüllt hat.

Schumann überschreibt seinen Aufsatz „Neue Bahnen"; hat nun Brahms wirklich die Musik in neue Bahnen gelenkt? — Wir müssen die Frage bejahen, wenn es sich um Erweiterung der Stimmungsgebiete der Musik, um Bereicherung des Schatzes musikalischer Ausdrucksformen handelt, da ja überhaupt die Erscheinung eines bedeutenden Tondichters ohne eine solche „Erweiterung" und „Bereicherung" gar nicht zu denken. — Wir müssen aber mit „Nein" antworten, wenn die Frage im engeren Wortsinn gestellt wird, dahin präzisirt: ob Brahms ein neues Kunst-Princip gefunden und verwirklicht habe.

Brahms ist nämlich nicht, wie z. B. Richard Wagner, ein Pro-gone d. h. der Vorkämpfer einer neuen Zeit, welche die Vergangenheit negirt; er ist vielmehr ein Epi-gone d. h. der Vorkämpfer eben der musikalischen Vergangenheit, aber in neuer, den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechender Form; die von Brahms eingeschlagenen Bahnen sind also streng genommen keine „neuen", sondern die bewährten und bekannten, auf welcher die Klassiker sich die Palme der Unsterblichkeit erkämpft haben.

Insofern aber nun in musikalischer Beziehung unsere Zeit — abgesehen von den sehr revolutionären, noch nicht zu ihrem Abschlusse gelangten Bewegungen auf dem Gebiete der Oper — wesentlich den Stempel des Epigonenthums an sich trägt, hat Schumann vollkommen Recht, wenn er in Brahms „den höchsten (musikalischen) Ausdruck der Zeit" findet.

Das beste, was in unserer Zeit rein musikalisch, d. h. ohne alle Rücksicht auf dramatische Zwecke, also für das Haus oder den Konzertsaal geschaffen wird, wurzelt in den grossen Meistern der Vergangenheit: Beethoven und Bach, denen dann noch Schubert und Schumann anzureihen sind, während der Einfluss zweier anderer Meister, die noch vor wenigen Jahrzehnten ein ganzes Heer von Nachahmern hinter sich hergezogen: nämlich Weber und Mendelssohn, in der Gegenwart sehr vermindert erscheint.

Nun aber hat kein anderer lebender Komponist die vier erstgenannten Tonmeister, die am mächtigsten in die Gegenwart hereinragen, nämlich die Klassiker Bach und Beethoven (und nennen wir hier gleich einen ebenbürtigen Dritten: Händel), die Romantiker Schubert und Schumann so lebensvoll in sich aufgenommen als Brahms, kein anderer verstand die von den genannten Meistern überkommenen musikalischen Formen so überzeugend modern zu behandeln, wie Brahms, darum spricht er als genialer Epigone den höchsten Ausdruck der Zeit aus.

Interessant ist es, Brahms' echt künstlerisches, durchaus innerliches Verhalten zu den alten Klassikern im Vergleich mit dem eines berühmten anderen lebenden Komponisten, des geistreichen Parisers Saint-Saëns zu verfolgen. Brahms und Saint Saëns schrieben beide gern in Bach'scher oder Händel'scher Manier, aber während Saint Saëns im Wesentlichen den Altmeistern ihre Aeusserlichkeiten abguckt, mit einer genauen Kenntniss derselben gleichsam kokettirt, hat sich Brahms in die Tonsprache Bach's so eingelebt, dass er ganz spontan und unwillkürlich in derselben seine eigensten Empfindungen ausspricht.

Saint-Saëns treibt mit den Altmeistern, d. h. mit gewissen leicht ins Ohr fallenden Lieblingswendungen derselben (z. B. Passagen, Trillern, Schlusscadenzen) ein pikante:, aber ziemlich seelenloses Spiel; Brahms macht dieselben Altmeister, ihr geistiges Wesen in der Tiefe erfassend und es mit seinem eigensten Naturell untrennbar verschmelzend, zu Dolmetschern des innigsten Gefühles. Man vergleiche etwa den zweiten Satz des Saint-Saëns'schen Klavierquartettes aus B-dur mit dem Finale des Brahmsschen Klavierkonzertes und man wird unsere Worte bestätigt finden.

Was das Verhalten zu Beethoven anbelangt, so hat Brahms zumeist aus den letzten Werkes dieses Meisters geschöpft, vor Allem aus der riesengewaltigen „Neunten Symphonie", welche überhaupt die wahre Fundgrube für die modernen Instrumentalkomponisten ist und wohl ewig bleiben wird. Wenn Richard Wagner behauptet, Beethoven habe mit der „Neunten Symphonie" der reinen Instrumentalmusik den Schlussstein gesetzt, man könne von nun an — wolle man lebensfähige Kunstwerke zu Stande bringen — nur mehr (Beethoven's unerhörte sinfonische Ausdrucksmittel für die Bühne verwerthend) dramatisch-musikalich weiter schaffen, so fühlt sich Brahms durch eben dieselbe „Neunte Symphonie" zum absolut-musikalischen Schaffen erst recht begeistert. „Denn Beethoven habe uns ja durch die „Neunte Symphonie" geoffenbart, welche zwingende Gewalt in der reinen Instrumentalmusik liege, man müsse ihm nun auf der eingeschlagenen Bahn folgen, gleichen (absolut-musikalischen) Wirkungen zustreben." Eine gewiss künstlerisch unfehlbare, höchst beherzigenswerthe Theorie, die zu ihrer praktischen Bethätigung aber freilich noch einer Kleinigkeit bedarf, nämlich, dass der in Beethoven's Fusstapfen Tretende ein bischen Beethoven'sches Talent mitbringe. Ein Brahms hat vor allen lebenden Komponisten das Recht, aus Beethoven absolut-musikalische Folgerungen zu ziehen, ob dies bei dem Heere der Dutzend-Kompositeure ebenso der Fall, bleibe dahin gestellt.

An Schubert hat sich Brahms allerdings ein wenig äusserlicher angeschlossen, als an Bach und Beethoven. Eine rein persönliche Vorliebe des jüngeren Meisters (der mit dem älteren auch die Hinneigung zu national-ungarischer Musik theilt) mag dieselben veranlasst haben, gewisse, sehr bekannte melodische, namentlich aber rhythmische Wendungen Franz Schubert's auffallend oft in eigenen Werken anzubringen, besonders gerne in Scherzi's verschiedener Trio's und Quartette.

Brahms' künstlerische (nicht die bereits geschil-

derten: persönlichen) Beziehungen zu Schumann haben wir am wenigsten hier näher auseinander zu setzen, da ja Brahms von Haus aus, in seinen überschäumenden ersten Klavierwerken am deutlichsten erkennbar, als Erbe und Jünger der Schumann'schen Richtung auftrat, Harmonisirung und Modulation, dann die eigene stürmisch-bravouröse Behandlung des Klavier-Satzes, sind bei Brahms besonders häufig auf Schumann zurückzuführen.

(Schluss folgt.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Fräulein Mina Sciubro, die junge, talentvolle Sängerin, eine Schülerin Otto Lessmanns, über deren Leistungen ich mich in diesen Blättern zu wiederholten Malen auf's günstigste geäussert habe, und die in Konzerten, sowohl hier wie ausserhalb, durch ihr schönes Organ, die treffliche Schule, die echt musikalische Auffassung und den seelenvollen Vortrag Aufsehen erregt hat, sang vor Kurzem in Weimar in zwei Kirchenkonzerten mit glänzendem Erfolge. In Folge dessen richtete Meister Franz Liszt folgendes schmeichelhafte Schreiben an den Lehrer der jungen Dame:

Herrn Otto Lessmann.

Sehr geehrter Freund!

Nochmals will ich Ihnen sagen, wie sehr mich der schöne, seelenvolle Gesang von Fräul. Sciubro erfreute. Sie hat sich in den zwei hiesigen Kirchen-Konzerten als vortreffliche Künstlerin gezeigt und allgemeinen Beifall erworben. Insbesondere danke ich ihr für den Vortrag meiner beiden Psalmen, welcher die Komposition günstigst beleuchtete.

29. Juli 79, Weimar.

Getreu ergebenst
Franz Liszt.

— Der Klaviervirtuos Anton Herzberg in Moskau hat vom Schah von Persien den persischen Sonnen- und Löwenorden dritter Klasse erhalten.

— Herr Hermann Marschall, der in Bremen als Gesang- und Musiklehrer wirkt und dort einen vorzüglichen Ruf als Künstler und Lehrer besitzt, hat in seiner Heimath die erste Musikschule gegründet. Da er die Lehrkräfte, die ihn unterstützen sollen, aus den namhaftesten Musikern der Stadt gewählt hat, so wird das Unternehmen gewiss von Erfolg begleitet sein.

— Am 24. August ist hier im 87. Lebensjahre der königliche Musikdirektor Heinrich Birnbach gestorben. Geboren am 8. Januar 1793 in Breslau, trat er schon als zehnjähriger Knabe in Berlin als Klaviervirtuose auf, liess sich nach einer bewegten Virtuosenlaufbahn 1821 hier nieder und gründete 1823 ein Institut für Unterricht im Klavierspiel und in der Theorie der Musik, dem er durch lange Jahre vorgestanden hat, bis eine in den sechsziger Jahren eingetretene Erblindung seiner ferneren Thätigkeit ein Ziel setzte. Zu seinen Schülern zählten u. A. Professor Dehn, der Dirigent unseres Domchors, K. v. Hertzberg, Otto Nicolai, Fr. Kücken etc.

— Die Direktion des Stadttheaters zu Frankfurt a. M. hat vier Preise ausgeschrieben, für ein Trauerspiel, ein Schauspiel, ein Lustspiel und eine Oper. Jedes dieser Werke muss einen Theaterabend ausfüllen; Autoren und Komponisten sind in der Wahl ihrer Stoffe an keine andere Bestimmung gebunden, als dass sie nur Original-Arbeiten liefern dürfen, die weder ganz noch theilweise — in keiner wie immer Namen habenden Form — früher bereits dargestellt oder veröffentlicht worden sind. Ferner, dass der Komponist für Beschaffung eines — nach seiner Wahl ernsten oder heiteren — Libretto's zu sorgen hat. Die Intendanz setzt jeden der vier Preise auf 1500 Mark fest, gewährt jedoch, angesichts dieser bescheidenen Summen, die ungewöhnlich hohe Tantième von funfzehn Procent der Brutto-Einnahmen. Mehr als sonst bei Preisausschreibungen wird in diesem Falle das Publikum zum Mitrichter gemacht, denn es vergiebt nicht nur den äusseren Erfolg, sondern auch einen grossen Theil des materiellen Preises, da nur ein vom allgemeinen Beifalle getragenes Werk sich des Vortheiles der hoch bemessenen Tantième andauernd erfreuen kann. Die rezitirenden Werke können bis 1. Februar 1880, die musikalischen bis 1. August 1880 eingereicht werden. Die Entscheidung über die Oper wird am 15. August 1880 veröffentlicht. Alle Konkurrenz-Arbeiten sind zu adressiren an die Intendanz ohne Nennung des Absenders, unter Beifügung eines verschlossenen Couverts, in welchem Name und Wohnort des Autors genau angegeben sind. Manuskript und Couvert müssen das gleiche Motto tragen, und dürfen nicht vom Autor selbst geschrieben sein.

— Der Verein Berliner Musiker feierte am Sonnabend das Fest seines zehnjährigen Bestehens, und zwar Mittags durch ein Herrenfrühstück in der Aktienbrauerei Friedrichshain, Abends durch Konzert und Ball in der Villa Kolonna. Das von dem Vorsitzenden des Vereins, Herrn Franz Siegmann, ausgebrachte Hoch auf den Kaiser, den Beschützer der Künste und Wissenschaften, fand lebhaften Wiederhall. Hierauf gab Herr Siegmann in gedrängter Kürze einen Ueberblick über die Thätigkeit des Vereins während des abgelaufenen ersten Decenniums. Der Verein constituirte sich nach vielen vorhergegangenen privaten Besprechungen am 23. August 1869 in einer grossen Versammlung im Konzerthause. Der Gedanke, die damals mehr als trüben Verhältnisse der praktischen Musiker auf dem Wege der Selbsthilfe zu verbessern, fand eine so begeisterte Aufnahme, dass der neue Verein sehr bald über eine stattliche Mitgliederzahl gebot und einen Aufruf an die Musiker Deutschlands ergehen lassen konnte, dem Beispiele nachzueifern. Alsbald entstanden ähnliche Vereine in Breslau, Dresden, Leipzig, München und anderen grösseren und kleineren Städten, welche die Devise des gegenseitigen Schutzes der Interessen und gegenseitiger Hilfe auf ihre Fahne schrieben. Schon

im Jahre 1872 entsandten diese Vereine Delegirte nach Berlin zu allgemeiner Berathung, und so entstand der Allgemeine Deutsche Musiker-Verband, dem zur Zeit 97 Lokalvereine mit circa 7000 Mitgliedern angehören. Aus diesem Verbande heraus ist dann im nächstfolgenden Jahre 1873 auch noch die Deutsche Pensionskasse für Musiker ins Leben gerufen worden, ein Institut, welches einzig den Zweck verfolgt, Gelder zu sammeln, um das Alter seiner Mitglieder vor Noth und Sorgen zu schützen. Die Pensionskasse, welche selbstständig neben dem Musiker-Verbande besteht, zählt zur Zeit ca. 3000 Mitglieder und besitzt einen Fonds von weit über 500,000 Reichsmark. Diese Schöpfungen sind gewissermassen aus dem Schoosse des Vereins Berliner Musiker hervorgegangen, der gegenwärtig den ersten Lokal-Verein des Verbandes bildet und gegen 900 Mitglieder zählt. Seinem vornehmsten Zwecke, die durch treues Festhalten an den Statuten etwa in Schaden*) gerathenden Mitglieder zu entschädigen, hat er mit in Summa 15,000 Mark erfüllt, an Unterstützungen für hilfsbedürftige Mitglieder sind 8000 Mark, an Unterstützungen für die Hinterbliebenen verstorbener Mieglieder 6000 Mark gezahlt worden; daneben gebietet der Verein über einen Vermögens-Bestand von ca. 30,000 Mark. Der Vortrag des Vorsitzenden schloss mit einem brausenden Hoch auf den Verein. — Während des Festfrühstücks, gedachte Hr. Bumke des Kranken-Unterstützungsvereins Berliner Musiker und seines langjährigen Leiters, des königl. Musikdirektors Lewandowski, denn dieser Verein ist gewissermassen wieder die Stammmutter des Vereins Berliner Musiker. Herr Prof. Dr. Alsleben, Ehrengast des Vereins, sprach in beredten Worten die Hoffnung aus, dass bald alle Musiker, wess Art sie auch seien, sich zu so treuem Zusammenwirken vereinigen möchten und brachte dem Präsidenten und dem gesammten Vorstande ein Hoch.

— Die diesjährige Delegirten-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musiker-Verbandes, hat in den Tagen vom 26. bis 28. August in Breslau stattgefunden. Vertreten waren die Städte Magdeburg, München, Hannover, Berlin, Hamburg, Leipzig, Königsberg, Breslau und Dresden. Mit Ausnahme von Berlin waren die Vertreter der genannten Städte auch zugleich Delegirte der deutschen Pensionskasse für Musiker, eine Institution, die zwar aus dem Schoosse des Verbandes hervorgegangen ist, aber doch ein völlig getrennt davon verwaltetes Unrernehmen ist, so dass man Mitglied des Verbandes sein kann, ohne auch Mitglied der Pensionskasse sein zu müssen und umgekehrt. In Bezug auf den Verband entnehmen wir dem Kassenberichte, dass die Einnahmen im letzten Jahre sich auf 17030,10 M. beliefen, die Ausgaben auf 16170,55 M., davon 2674,75 M. an Unterstützungen; das Verbandsvermögen beträgt 22137 M., die Zahl der Mitglieder beläuft sich auf 6634. Ausserdem hat das Verbands-Organ, die „Deutsche Musiker-Zeitung, einen Netto-Ueberschuss von 10875 M. erzielt, wovon 10000 M. je zur Hälfte an den Dispositionsfonds der Pensionskasse und an die Verbands-Kasse übergezahlt worden sind. — Die Pensionskasse, für welche die Verhandlungen den zweiten Sitzungstag unter Assistenz des Herrn Rechtsanwalt Fraustädter einnahmen, registrirte eine Gesammteinnahme von 208,919 M., von denen 126,000 auf Hypothek, 73,598 in Fonds angelegt worden sind. Das Vermögen theilt sich in den Pensionsfonds, aus welchem später die Pensionen bezahlt werden sollen, und den Dispositionsfonds, aus welchem Invalidengelder bestritten werden; der erstere beträgt bis jetzt 474,015,35 M., der Dispositionsfonds 64,500,05 M., so dass sich das Gesammtvermögen der Pensionskasse auf 538,545,40 Mark beziffert. Aus den lebhaften Verhandlungen registriren wir nur kurz einen Antrag, der vom Präsidium des Verbandes ausging und die Gründung eines Musikalien-Verlags bezweckte: er wurde mit 21 Stimmen gegen 13 abgelehnt. Ein zweiter Antrag des Lokalvereins von Berlin, eine Petition an den Reichstag und das preussische Abgeordnetenhaus zu richten, dass den Beamten das öffentliche Musiziren verboten und die dadurch für Berlin drückende Konkurrenz gehoben würde, wurde gleichfalls abgelehnt; die auswärtigen Delegirten machten dagegen geltend, dass diese Konkurrenz bei ihnen wenig oder gar nicht existire, die Frage also fast lediglich eine Berliner Lokalfrage sei, eine solche Petition also ausserhalb Berlins mehr Schaden als Nutzen stiften würde. Ein dritter Antrag, dass den Hinterbliebenen verstorbener Mitglieder des Verbandes ohne Weiteres eine Unterstützung von fünfzig Mark gezahlt werden solle, wurde einstimmig angenommen.

— Ueber das erste Pianoforte erhebt sich wieder ein Streit. Graf Valdrighi in Modena (Boccherini 4) hat im Archiv zu Este Dokumente gefunden, die Alfons II., Herzog von Ferrara, einen suonatore di pianoforte nennen. Cesare Ponsicchi meint aber, dass das in Rede stehende Instrument nur dem Namen nach, nicht begrifflich ein Pianoforte war; dass der Ruhm Cristofori's in Padua also nicht gefährdet sei. Abgeschlossen erscheint die Frage noch nicht.
(Tonkunst).

Birmingham. Das grosse Musikfest war nicht so gut besucht wie das im Jahre 1876. Die Einnahmen am ersten Tage stellten sich um 600 Lstrl. geringer als die am nämlichen Tage des Festes von 1876. Am Abend des ersten Tages wurde Max Bruch's „Lied von der Glocke“ unter Leitung des Komponisten aufgeführt. Das Werk fand ungetheilten Beifall und am Schlusse wurde Herrn Bruch eine enthusiastische Ovation bereitet. Am zweiten Tage gelangte Rossini's „Moses in Egypten“ unter Mitwirkung von Frau Trebelli zur Aufführung, am dritten und vierten Tage Händels Messias und Israel in Egypten, Cherubinis Requiem, Mendelssohn's Lobgesang und andre kleinere Sachen.

Paris. Hier fand am 7. August im Konservatorium für Musik die feierliche Preisvertheilung an die ausgezeichnetsten Zöglinge statt, bei welcher Gelegenheit der Unterstaatssekretär Turquet eine Rede hielt, in welcher er unter Anderem sagte: „Die republikanische Regierung wird Alles aufbieten, um die fran-

*) Der Schaden entstand dadurch, dass viele Mitglieder, die nur nach dem vom Verein festgestellten Tarif spielen wollten, von den Konzertunternehmern entlassen wurden. E. B.

zösische Kunst in der hohen Sphäre zu erhalten, wo sie sich gegenwärtig befindet; sie wird ihr Möglichstes thun, um die materielle Stellung des Lehrkörpers zu verbessern. Das Musik-Konservatorium wird demnächst vergrössert, das gegenwärtig zu kleine Theater in angemessener Weise hergestellt werden.“ Es wurde dem Professorenkörper die Ernennung eines Ritters der Ehrenlegion, eines Offiziers des öffentlichen Unterrichts und von vier Akademie-Offizieren zugestanden.

— Die preisgekrönten Schüler des Konservatoriums geniessen ausser der Ehre noch anderer reeller Vortheile. Alljährlich kommen Geldpreise oder Preise in Geldeswerth, gestiftet von Freunden der Kunst, den Ausgezeichneten zu Gute: Die Nicodami-Stiftung in der Höhe von 500 Frcs., die Guérineau-Stiftung (300 Frcs.), Popelin-Stiftung (1200 Frcs.), die Firma Erard stiftete 2 Flügel, die Firma Pleyel-Wolff 3 Flügel, die HH. Gand und Bernardel 3 Violinen; die Lecorbeiller-Stiftung (1000 Frcs.) kam dieses Jahr nicht zur Vertheilung, und die Ménier-Stiftung wird zum ersten Male 1880 vertheilt werden.

Meinungs-Austausch.

Herrn Professor Dr. J. Alsleben!

Es gereicht mir zu ganz besonderer Freude, dass gerade Sie, dem die Tonkunst und die ihr Angehörigen schon so viel in Wort und That zu danken haben, auf eine Diskussion über meinen Artikel „Ueber die musikalischen Verzierungen“ eingehen, wenngleich es auch gerade nicht über den von mir zur Beantwortung gestellten Hauptgedanken meiner Arbeit geschehen ist. Aber ich, und vielleicht mit mir wohl auch mancher Leser dieses Blattes, werden es Ihnen, dem hervorragenden Musiker und Musikgelehrten danken, dass Sie meine kleine Abhandlung in mancher Hinsicht ergänzt haben, so mit der Mittheilung über den Ausgang des Ehrlich-Rudorf'schen Disputs und mit der Hinzufügung historisch begründeter Thatsachen, die ich mir freilich bei der Abfassung sparen zu können glaubte, um nicht in den Fehler, den Sie an meiner Arbeit selbst rügen: die Leser durch Belehrung zu ermüden, zu verfallen. Aber, wie gesagt, Sie haben meinen Artikel nicht ganz richtig aufgefasst. Ich stellte gerade mit voller Absicht das Historisch-thatsächliche mehr in den Hintergrund und fasste den Gegenstand von der philosophischen (? D. R.) Seite in's Auge, um zu sehen, ob mit dieser Maxime nicht ein neuer Standpunkt gefunden werden könnte, von dem aus die Sache ad oculos zu demonstriren wäre und der für alle Zeiten, so lange überhaupt musizirt wird, massgebend sein müsste. Damit hätte man ja auch zum Theil die Lösung der von Ihnen mir zur Beantwortung gestellten Frage: „Welche Verzierungen entsprechen noch dem heutigen Geschmacke und Bedürfnisse“ etc.

Ich wollte meine Erklärung über die Entstehung der Verzierungen, welche ich mir als den Ausdruck eines in seiner Tonhöhe nicht verharrenden, sondern schwankenden oder flackernden Tones vorstelle, meinen Kunstgenossen zur Begutachtung und Diskussion übergeben, und dabei zugleich den Beweis für die Richtigkeit der historischen Ueberlieferung zu führen versuchen.

Wie aber können Sie nur, geehrter Herr Professor, aus meinen harmlosen Zeilen: „Im Hinblick“ etc. irgend eine böse Absicht herauslesen? Es hat den Anschein, sagen Sie, als wollte ich eine Radikalkur etc. eröffnen. Nun, wenn Sie wollen, ja! wenigstens bei denjenigen unserer Herren Kollegen, welche, wie Herr Steinle in San Francisko (Kl.-L. 16, S. 191 II) ganz unverhohlen aussprechen: „Trotz aller Autoritäten der ganzen Welt will es mir nicht einleuchten, dass eine solche Spielart die richtige sei“, und Herr Steinle ist nicht der Einzige!*) Ferner meine ich, dass das von uns allen so hochgeschätzte Blatt „Der Klavier-Lehrer“ zunächst nicht für seine Mitarbeiter erscheint, sondern gerade zur Belehrung und zum Ideenaustausch unter seinen Anhängern, die sich selbstverständlich aus allen Graden des Klavierlehrerthums rekrutiren. Man könnte ja füglich bei jedem belehrenden Artikel eine ähnliche Vermuthung aussprechen, wie Sie es meinem gegenüber, allerdings in liebenswürdigster Weise thaten.

Nun zweifle ich nicht, dass manche der geehrten Mitarbeiter und Leser, sogar schon dieselbe oder eine ähnliche Auffassung von der Entstehung der Verzierungen gehabt haben. Wenn ich zufällig der Erste gewesen sein sollte, der sie öffentlich aussprach, so werden, weiss ich ganz gewiss, die hochgeehrten Herren, deren Namen den Kopf dieses Blattes zieren, mir dies ganz sicher nicht verdenken.

Sie irren ferner, wenn Sie behaupten, ich hätte nicht auf die Quellen der Lehre hingewiesen, oder ich hätte die Absicht gehabt, die Ornamentik in einem Zeitungsartikel zu erörtern. Obgleich dabei auch noch nichts Schlimmes gewesen wäre, denn es ist schon vieles allgemein Bekannte hier an dieser Stelle in doktrinärer Form erörtert worden, so verweise ich Sie auf den Passus (in No. 16, S. 182 I): „Um ein völlig klares Urtheil“ etc, worin Sie das Gegentheil Ihrer Behauptungen erblicken müssen. Dass ich aber leider nur E. D. Wagner und H. v. Bülow zitirt habe und nicht Germer, thut mir wirklich leid, um so erfreulicher ist es aber, dass Sie infolgedessen Gelegenheit fanden, die ganze Reihe der Quellenwerke von Couperin an anzuführen, was ich in dieser Vollständigkeit nicht ganz gekonnt hätte. Geehrter Herr Professor! Es ist kaum zu vermeiden, dass in einem Disput ein klein wenig subjektive Anschauung mit einfliesst. Sie können dies so wenig vermeiden, wie ich oder mancher Andere. Darum nichts für ungut! Genehmigen Sie die Versicherung der ausgezeichneten Hochachtung

Ihres ergebenen

Hermann Schramke.

Cottbus, 5. Sept. 1879.

*) Muss ich bestätigen. E. B.

Antworten.

Herrn **H. J. Vincent in Wien.** Sobald als möglich, den Zeitpunkt kann ich Ihnen im voraus nicht bestimmen.

Herrn **F. H. in W.** Nachträglich noch die Mittheilung, dass Beethoven's Sinfonien von Hummel und Riess für die von Ihnen namhaft gemachten Instrumente bearbeitet worden sind.

Herrn **Anton Herzberg in Moskau.** Brief an Sie ist heut (9. September) unter der angegebenen Adresse abgegangen.

Herrn **J. Suschny** in **Budapest.** Mein Brief wird wohl schon in Ihren Händen sein.

Herrn **L. Büchner** in **Cassel.** Soll in den Michaelisferien geschehen.

Herrn **Schwarzlose** in **Oranienburg.** Die Analysen sind mit grossem Geschick gearbeitet. Sobald ich Raum habe, gehe ich an die Veröffentlichung derselben.

F. S. in **Stettin.** Dur „a 2" (a due) in No. 32 der Mendelssohn'schen Lieder ohne Worte bedeutet, die beiden Melodie-Stimmen sollen gegen die Begleitungsfinger hervorgehoben werden.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Auf Veranlassung der königlichen Behörde fand am Mittwoch, den 3. September a. c., im Saale der königl. Hochschule für Musik eine ausserordentliche General-Versammlung statt, um über einige von der Behörde gewünschte Abänderungen zum Statut der Krankenkasse zu berathen. Nachdem der Vorsitzende das wichtige hierauf bezügliche Schriftstück, das ihm von Seiten des Polizei-Präsidiums zugegangen war, verlesen hatte, eröffnete derselbe, dass er selbst bereits nach den Angaben der Polizeibehörde die Abänderung der resp. Statutenparagraphen vorgenommen habe. Ueber einen besonders wichtigen Punkt — nämlich über den Wohnort der Mitglieder, resp. über auswärtige Mitglieder — hat der Vorsitzende das Polizei-Präsidium noch besonders interpellirt und darüber die für den Verein günstigste Auskunft erhalten, so dass es nunmehr Auswärtigen unbenommen sein wird, Mitglieder der Krankenkasse und des Vereins zu werden. Die Versammlung genehmigte fast alle vom Vorsitzenden vorgenommenen Statuten-Veränderungen. Da im übrigen die Polizeibehörde in entgegenkommendster Weise dem Vereine die freie Entscheidung darüber anheim gegeben hatte, ob etwa noch nothwendige weitere Umänderungen des Statuts vor dem Forum des ganzen Vereins oder durch den Vorstand, oder eine besondere Kommission allein bewerkstelligt werde, brachte der Vorsitzende den Vorschlag der königlichen Behörde zur Abstimmung. Das Resultat war, dass von nun ab alles Weitere hinsichtlich der Statuten-Redaktion dem Vorstande in Gemeinschaft mit dem Kuratorium des Vereins übertragen werden sollte. Da nun, wie bereits erwähnt, die Sachverständigen der königlichen Behörde die Lebensfähigkeit der Krankenkasse bestätigt haben, so ist gegründete Aussicht vorhanden, dass dieselbe am 1. Oktober, bis zu welchem Zeitpunkt die Bestätigung seitens der Behörde erfolgt sein kann, ihre Thätigkeit wird beginnen können.

Mitgliederverzeichniss des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

(Fortsetzung.)

Dir. Timm, Andreasstr. 68.
William Wolf, Krausnickstr. 10.
Kgl. Musikdir. J. Vogt, Krausenstr. 61.
Frl. Clara Vogel, Kronenstr. 18.
Königl. Musikdir. Schlottmann, Charlottenstr. 76.
Dir. Albert Werkenthin, Brandenburg-Strasse 42.
Bernhard Wolff, Lützowstr. 22.
Frl. Auguste Wittenburg, Französischestr. 5.
M. Zieler, Grossbeerenstr. 20.
Frl. Johanna Medenwaldt, Bülow-Strasse 34.
- Ottilie Lichterfeldt, Kurfürsten-Strasse 127.
- Lina Schweitzer, Wilhelmstr. 82.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 19. **Berlin, 1. Oktober 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ueber den öffentlichen Musikunterricht.

Von **F. A. Gevaert,**
übertragen von Dr. W. Langhans.
(Schluss.)

Es erübrigt noch, zu untersuchen, bis zu welchem Punkte die öffentlichen Musikbildungsanstalten unserer Zeit ihrer Bestimmung entsprechen, welcher Art die Hindernisse sind, mit denen sie zu kämpfen haben, und welcher Verbesserungen sie bedürfen, um ihren Zweck vollständig zu erfüllen.

Der Hauptübelstand des gegenwärtig angenommenen Systems ist der, dass der Studienplan zu vielumfassend, und aus eben diesem Grunde in mancher Beziehung oberflächlich und unvollständig ist. Es ist klar, dass der heutige Musikunterricht keineswegs auf normaler Grundlage ruht, und dies liegt einestheils an der grossen Zahl verschiedener Zweige der Tonkunst — denn welche andere Kunst umfasst zugleich eine eigene Schrift, eine wissenschaftliche Theorie und eine doppelte Technik? — anderntheils an einer gewissen Beschränktheit des Geistes, welcher bei der Begründung des Muster-Konservatoriums, des Pariser, maassgebend war. Hier wie in vielen andern Dingen wusste die Revolution nichts besseres zu thun, als die Irrthümer des ancien régime zu wiederholen; man begnügte sich, der neuen Anstalt die Einrichtungen der kirchlichen Konservatorien Italiens zu geben, ohne zu bedenken, dass diese Form für den nunmehr zu erweiternden Stoff ungenügend sei. Während die Maler- und Bildhauer-Akademien sich auf den technischen Unterricht beschränken können, den ästhetischen und historischen dagegen den Museen, und die Einführung der durch sie gebildeten Künstler in die Oeffentlichkeit den Ausstellungen als Aufgabe zuweisen, müssen die Konservatorien der Musik diese dreifache Verpflichtung auf sich allein nehmen, überdies den Unterricht auf allen Stufen ertheilen, nach Art der mittelalterlichen Schulen, auf welchen gleichzeitig die Astronomie, die Theologie und die Kunst des Lesens erlernt wurde. Der gesunde Sinn verlangt eine Vertheilung dieser allzu mannichfaltigen Funktionen an zwei verschiedene Anstalten, deren eine die Technik im engeren Sinne des Wortes zu lehren, und ihre Schüler nur in den Schulprüfungen zu produciren hätte, während die andere der höheren Erziehung des Künstlers sowie der des Publikums vermittelst musikalischer Aufführungen und dramatischer Darstellungen gewidmet wäre. Ausserdem wäre es zu wünschen, dass das von einigen grossen Städten Belgiens gegebene Beispiel allgemeine Nachahmung fände, und das Notenlesen als obligatorischer Unterrichtsgegenstand in den Lehrplan der Elementarschulen aufgenommen würde; dadurch würden die Konservatorien einer Arbeit überhoben, welche nicht eigentlich die ihrige ist, nämlich sich mit den ersten Anfangsgründen der Musik zu befassen.*)

*) Notenlesen thut's nicht allein, nur wenn mit demselben Notenschreiben und Elementartheorie vereinigt, am besten in der Gesangsstunde, gelehrt werden, dürfte eine vortreffliche musikalische Grundlage, wie sie der Herr Vortragende im Auge hat, für den Konservatoriumsunterricht sowohl wie für den Musikunterricht im allgemeinen, ermöglicht werden. Ich

Die soeben als wünschenswerth bezeichnete Neuerung ist von grosser Tragweite, ja man darf sagen, von höchster Wichtigkeit für die fortschrittliche Entwickelung der Tonkunst; um feste Wurzeln zu schlagen, bedarf die künstlerische Erziehung eines zu ihrer Aufnahme geeigneten und vorbereiteten Bodens, und, wie wir uns leider gestehen müssen, ist die Atmosphäre unseres Jahrhunderts eine nichts weniger als künstlerische. Die in dieser Hinsicht so grosse Ueberlegenheit der antiken Kultur beruhte darauf, dass die Kunst ein Besitzthum des gesammten Volkes war, dass sie den Bürger in allen Lagen seines Lebens begleitete, während sie bei uns ein Gegenstand des Luxus ist, eine ausserhalb des täglichen Lebens stehende willkürliche Beschäftigung, eine Zerstreuung für die vermögenden Klassen, vermittelt durch Personen, welche die Kunst berufsmässig ausüben. Die nothwendige Folge dieser Zustände ist, dass die Mehrzahl der in das Konservatorium eintretenden Schüler jedes frischen und naiven Musiksinnes entbehren, da sie in ihrem Leben fast nichts als Strassenlieder oder andere Flachheiten kennen gelernt haben. In dieser Hinsicht ist der vom Lande Kommende vielleicht noch besser daran, als der Stadtbewohner, weil er als Kind in seiner Dorfkirche die alten liturgischen Melodien gehört, möglicherweise auch mitgesungen hat; auch wird er eine Anzahl jener alten Volkslieder im Gedächtniss haben, die sich gerade auf dem Lande am reinsten und längsten erhalten. In Ermangelung dieser frühesten künstlerischen Anregung nun, welche zwar unbewusst aufgenommen, eben deswegen aber von allernachhaltigster Wirkung ist, bleibt die spätere Kunstbildung so zu sagen an der Oberfläche und wird den Charakter des Künstlichen und Gezwungenen niemals ganz verleugnen können. Unsere Väter lernten im Ganzen weniger als wir, doch wussten sie das geringere Maass von Kenntnissen, die sie in sich aufnahmen, besser zu verarbeiten und fruchtbringender auszunutzen.*)

Wie die Geschmacksbildung des Konservatorium-Schülers aus der eben erwähnten Ursache häufig unvollständig bleibt, so auch seine Verstandesbildung; das technische Studium der modernen Musik nimmt so viele Zeit in Anspruch und erfordert eine so ununterbrochene Uebung, dass es fast unmöglich ist, in der Erwerbung der für Jedermann unentbehrlichen allgemeinen Kenntnisse mit ihm gleichen Schritt zu halten. Daher die beklagenswerthen Lücken in der intellektuellen Erziehung so vieler übrigens hochbegabter Musiker. Einige finden wohl früher oder später in sich die nöthige Kraft, um diese Lücke auszufüllen und sich eine wissenschaftliche Bildung anzueignen, jedenfalls aber können derartige Wunder von Willenskraft und Energie nur als Ausnahmen gelten. In Italien hat man versucht, diesem Uebelstande zu begegnen, indem man an den Konservatorien literarische Kurse einrichtete, wo sich der Schüler eine allgemeine Kenntniss der Grammatik, der Literaturgeschichte, der Weltgeschichte, der Geographie und selbst der lateinischen Grammatik und Prosodie aneignen konnte. Diese Einrichtung verdiente sehr wohl von unseren Konservatorien, wenn auch auf Kosten eines Theiles ihres musikalischen Lehrplanes, nachgeahmt zu werden.*)

Ein letztes wichtiges Hinderniss zur Hebung des künstlerischen Niveau's bilden die nationalökonomischen Verhältnisse der heutigen Welt. Die Schwierigkeiten des materiellen Lebens sind gegenwärtig in der That so gross, dass die Mehrzahl unserer jungen Leute nicht in der Lage ist, sich während einer Reihe von Jahren Studien zu widmen, welche zunächst völlig unproduktiv sind. Daher ihre Eile, die Schulbank zu verlassen, sobald sich ihnen die Gelegenheit bietet, ihre Anlagen in irgend einer Weise nutzbringend zu verwerthen. Wie viele Sänger betreten nicht die Bühne, bevor sie sich die unentbehrlichsten Fähigkeiten für diese Laufbahn angeeignet haben, bevor selbst die Kraft ihres Stimmorganes hinreichend entwickelt ist; wie gross aber ist auch die Zahl der verfehlten Karrieren, der vor ihrem Aufblühen gepflückten und verwelkten Knospen! Erfreulicherweise hat man in Frankreich diesem Elend durch Gründung zahlreicher Freistellen abzuhelfen gesucht, und die belgische Regierung hat ihrerseits neuerdings ihre Theilnahme für die Interessen der Kunst thatsächlich bewiesen, indem sie dem Beispiele Frankreichs gefolgt ist.

Ein Vorwurf, welcher häufig gegen die Konservatorien ausgesprochen wird, ist der, dass sie eine Menge von jungen Leuten auf falsche Bahnen bringen, indem sie auch Unberufene zum Studium anlocken und so dazu beitragen, die Zahl der Mittelmässigkeiten zu vermehren. Diese Thatsache ist nicht zu leugnen und ebensowenig die Berechtigung jenes Vorwurfs; doch trifft er weniger die Konservatorien als alle übrigen derartigen Anstalten, weil die Musik den Fähigkeiten der verschiedensten Grade und den ungleichsten Begabungen einen verhältnissmässig weiten Spielraum bietet. Während es sich

---

erlaube mir, darauf hinzuweisen, dass meine **Notenschreibschule** (Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 2 Hefte à 15 Pf.) als bisher einzige methodische Anleitung zur Erreichung dieses Zieles durch die genannten 3 Faktoren betrachtet werden kann. E. B.

*) Vergl. W. H. Riehl. Ueber musikalische Erziehung („Kulturstudien aus drei Jahrhunderten". Stuttgart 1873.)

*) Auch ein deutsches Konservatorium, das Prager nämlich, hat ähnliche Einrichtungen. E. B.

z. B. für den Bildhauer darum handelt, entweder eine Stellung unter den schaffenden Künstlern einzunehmen oder nichts zu sein, so steht es dem Musiker, der weder zum Komponisten noch zum grossen Virtuosen bestimmt war, immer noch frei, in ein Orchester einzutreten oder sich dem Lehrfache zu widmen, und so auf nützliche Weise an der musikalischen Entwickelung seiner Zeit mitzuarbeiten. Wie die menschliche Gesellschaft im allgemeinen, so bietet auch der Musikerberuf dem einigermaassen Leistungsfähigen zu jeder Zeit eine erträgliche Position; dem von gutem Willen Beseelten, welcher zufrieden ist, je nach seinen Kräften zur Verwirklichung des Schönheitsideales beizutragen, und nicht von Neid gegen seine glücklicheren oder höher begabten Kollegen verzehrt wird, ihm hält die Tonkunst stets einen Platz offen.

Ich kann nicht schliessen, ohne noch einige Ideen über die Aufgabe der grossen Musik-Unterrichtsanstalten, ihre Zukunft und den von ihnen zu erwartenden Kunstfortschritt auszusprechen.

Hinsichtlich des letzteren Punktes dürfen wir weder übertriebene Hoffnungen noch einen unbegründeten Pessimismus nähren. Nur die Kurzsichtigen können sich einbilden, dass mit der Zahl der Konservatorien auch die der grossen Komponisten sich vermehren werde; denn das Genie wird zu allen Zeiten und unter den günstigsten Verhältnissen eine rare Erscheinung sein, und keine Schule der Welt wird je die Macht haben, ein solches zu erzeugen. Dagegen würde man in einen eben so grossen Irrthum verfallen, wollte man die Vermehrung der Kunstschulen als ein Symptom des Niederganges der Kunst und der schöpferischen Kraft unserer Generation bezeichnen; man darf nicht vergessen, dass die Mehrzahl der Meister der musikalischen Blüthezeit Italiens, die Scarlatti, Vinci, Leo, Porpora, aus den dortigen Konservatorien hervorgegangen sind, und dass auch so mancher, unserem Jahrhundert zur Zierde gereichende Musiker seine künstlerische Ausbildung dem Konservatorium zu danken hat.

Die erste Aufgabe der Schule ist demnach die, dem zukünftigen Tonkünstler, möge er nun vom Schicksal zum Komponisten oder zum Virtuosen oder für den bescheideneren Beruf des Orchestermusikers oder Lehrers bestimmt sein, die denkbar günstigsten Verhältnisse zur Ausbildung seiner künstlerischen und intellektuellen Anlagen zu bieten. Dies ist ihre Verantwortlichkeit gegenüber dem Individuum.

Die zweite für die Konservatorien in's Auge zu fassende Aufgabe besteht darin, die Traditionen in Betreff der charakteristischen Ausführung der klassischen Meisterwerke fortzupflanzen, sofern eine solche Tradition besteht, falls sie aber verloren gegangen wäre, eine normale Vortragsweise für jene Werke einzuführen. Eine Aufgabe von dieser Wichtigkeit kann von Seiten der Konzert- und Theater-Unternehmungen niemals gelöst werden, weil diese durch finanzielle Rücksichten in erster Reihe bestimmt werden und, wie ihr Personal so auch ihre künstlerische Richtung fortwährend wechseln. Ein feststehendes, auf gesicherter Grundlage ruhendes Institut, welches vermöge seiner Lehrthätigkeit einen ununterbrochenen Einfluss ausübt, ist allein geeignet, der Ausgangspunkt einer solchen Tradition zu werden, ein Centrum, um welches sich alle Bestrebungen der Einzelnen gruppiren, wo der künstlerische Erwerb der einander folgenden Generationen sich aufhäuft, wo der angesammelte Bildungsstoff nicht durch das gesprochene Wort allein, sondern durch beständige Uebung fortgepflanzt wird. Eine solche Wirksamkeit würde mit der Zeit zur Auffindung eines eigenthümlichen Vortragsstils führen, unter besonders günstigen Umständen sogar zu einer selbst-schöpferischen Schule, in deren Werken die ideale Kraft des Bodens, aus dem sie hervorgewachsen, sich spiegeln würde.

Endlich hat eine, ihrer Stellung und ihres Namens würdige Kunstschule noch die dritte und höchste Aufgabe, die Liebe zur ernsten Kunst, die Achtung vor ihrer kulturhistorischen Bedeutung, und die Verehrung für diejenigen grossen Männer, welche die Verwirklichung des Schönheitsideales mit Erfolg angestrebt haben, so weit zu verbreiten, wie nur immer ihr Einfluss reicht. Vergeblich aber würde der Versuch sein, die nachfolgenden Geschlechter mit wahrem Idealismus zu erfüllen, wenn dieser nicht die nöthige Lebensluft fände, und einen empfänglichen Boden, in welchem er Wurzel fassen könnte; man gründet nicht Schulen inmitten einer Wüste. In allen Geschichts-Epochen hat die Kunst die schwachen Seiten derjenigen Gesellschaftsklassen wiedergespiegelt, von denen sie abhängig war: so lange die italienischen und deutschen Fürstenhöfe den Ton angaben, trug sie den Stempel des Faden und Manirirten; heute, wo sich das Publikum aus niedrigeren Gesellschaftsschichten rekrutirt, den des Gewaltsamen und Gemeinen. Es ist also nothwendig, dass die Lehranstalten, die sich der hohen Bedeutung ihrer Mission bewusst sind, durch thatkräftiges Beispiel auf die Anschauungen des Publikums einwirken. Indem sie eine derartige ästhetische Oberleitung übernehmen, beginnt für sie eine Thätigkeit höherer Art und damit ihre Verantwortlichkeit gegenüber der menschlichen Gesellschaft, dass die Musik auf die Sittlichkeit mächtig einwirkt, ist ein oft wiederholter Satz, der nicht mehr bewiesen zu werden braucht. Sie allein unter allen Künsten gewährt die Möglichkeit einer unmittelbaren Uebertragung der Seelenzustände vom Men-

schen zum Menschen. Der Schrei der Leidenschaft, die idealisirten Laute der Empfindung geben ihr die Melodie; die den Leidenschaften entsprechenden Seelenbewegungen den Rhythmus. Als wahrer und unbewusster Ausdruck der geheimsten Regungen des Gemüths bringt sie den moralischen Kern der menschlichen Natur unverhüllt zur Erscheinung, und ihr wesentliches Merkmal ist, dass sie unfähig ist zu lügen.

Hiermit bin ich an das Ende meiner Betrachtung gelangt; ich würde sie über Gebühr ausdehnen müssen, wollte ich es noch unternehmen, das Verhältniss der Kunst zum heutigen Kulturleben in seinen verschiedenen Erscheinungen zu bestimmen, sowie den fördernden oder hemmenden Einfluss, den sie auf dasselbe auszuüben befähigt ist. Auch ist die Lösung dieser Probleme nicht meine Aufgabe. Es ist Sache des Philosophen, festzustellen, dass die ästhetische Bildung nur dann Vortheil bringt, wenn sie mit der intellektuellen gleichen Schritt hält; es ist Sache des Historikers, uns an den Beispielen der Vergangenheit zu zeigen, dass die Künste als Krönung einer reichentwickelten Geisteskultur, nicht aber als Ersatz für dieselbe gelten dürfen; es ist Sache des Physiologen, uns darüber aufzuklären, wie die Erregung des Nervensystems, sofern sie nicht in geistiger Arbeit und körperlicher Uebung ein Gegengewicht findet, schliesslich eine, den civilisirten Völkern verderbliche Erschöpfung der Lebenskraft und Verminderung der Thatenlust mit sich bringt; die berufenen Wächter der öffentlichen Moral endlich haben die Pflicht, die menschliche Gesellschaft vor dem Missbrauch zu bewahren, welcher mit der Kunst getrieben werden könnte, um wenn irgend möglich zu verhindern, dass die Musik, statt dem Materialismus als Gegengewicht zu dienen, seine Bundesgenossin werde — eine Pflicht, welche schon ein Plato und ein Aristoteles zu erfüllen gewissenhaft bestrebt gewesen sind, und welche in unsern Tagen nicht minder dringend mahnt als vor zwei Jahrtausenden.

Was mich betrifft, so überlasse ich diese Aufgaben den zu ihrer Lösung besser Befähigten und beschränke mich darauf, meinen festen Glauben an eine gedeihliche und ruhmreiche Zukunft der Tonkunst an dieser Stelle auszusprechen. Welches auch das endgültige Urtheil der Nachwelt über die moderne Musik sein möge, sie wird ihr nicht die Ehrenerklärung verweigern, die in den Tiefen der Menschenseele verborgenen Schätze in reicherem Maasse zu Tage gefördert zu haben, als es die früheren Geschlechter auch nur ahnen konnten. Ein solcher Aufwand genialer Kraft, das reiche Ergebniss eines so uneigennützigen Strebens können für die sittliche Vervollkommnung und die Verwirklichung des Menschheit-Ideales schlechterdings nicht verloren sein.

Johannes Brahms.

Versuch einer Charakteristik des Meisters aus seinen Schöpfungen.

Von Dr. Theodor Helm.

(Schluss.)

Wir kommen nun zu einer sehr merkwürdigen Stelle in Schumann's Prophezeiung über Brahms. Schumann feiert in Brahms denjenigen unter den lebenden Künstlern, der „uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entwicklung brächte, sondern wie Minerva gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge."

Hat sich dieser Theil der Schumann'schen Prophezeiung bewährt? Gewiss, wenn wir hierbei Brahms als Vertreter einzelner Zweige der musikalischen Komposition, also etwa den Symphoniker, den Quartett- oder gar den Kantaten-Komponisten B. im Auge haben; keineswegs aber, wenn es sich um die künstlerische Gesammterscheinung, resp. Entwicklung B.'s handeln sollte.

Brahms hat sich nicht im Sturm ein Publikum erobert, Schritt für Schritt musste er sich das musikalische Terrain und die ihm gebührende Stelle unter den modernen Tonkünstlern erkämpfen.

Brahm's Musik hat eben ganz und gar nichts Blendendes oder Berauschendes, seine specifisch melodische Erfindung — immer der Hauptfaktor der grossen Masse gegenüber — sogar etwas Sprödes und Herbes, welches jene seichten Dilettanten abstösst, die von Musik immer und immer nur einen sogenannten „Ohrenschmaus" erwarten.

Ursprünglich geniale Melodien, welche wie mit einem Zauberschlag unser ganzes Innere gefangen nehmen, uns derart in die Tiefe des Herzens treffen, dass auch das mit dem Herzen in seltsamer Wechselbeziehung stehende Ohr die einmal gehörte Wunderweise zeitlebens festhält, solche Melodieen von echtester, herzbewegendster Erfindung treffen wir bei Brahms nur sehr vereinzelt.*)

Aber, was Brahms' Erfindung an melodischem Reichthum, an sinnlichem, einschmeichelndem Reiz abgeht, ersetzt dieselbe durch die Tiefe und Bedeutung der oft wahrhaft monumentalen musikalischen Gedanken, rücksichtlich welcher Br. den meisten, wenn nicht allen seiner komponirenden Zeitgenossen (z. B. Rubinstein) in dem Maasse hierbei überlegen ist, als er von einigen derselben (wieder müssen wir Rubinstein nennen) an Mannigfaltigkeit wirksamer musikalischer Einfälle übertroffen wird. — Es geht

*) Der B-mollsatz des „Deutschen Requiem", manches Brahms'sche Lied z. B.: „Wie bist Du meine Königin", oder: „Liebestreue", möchten hierher zu rechnen sein.

Einem übrigens mit manchem Brahms'schen Thema, wie mit manchem wortkargen, aber geistreich blickenden Menschen. Man fühlt sich erst befremdet, zurückgestossen, sodann aber immer von neuem zu der räthselhaften Erscheinung hingezogen, bis man endlich deren innerstes Wesen ergründet und sich nun die anfängliche geheime Abneigung in die wärmste Sympathie verwandeln muss. Man kann bei den meisten Brahms'schen Melodieen sicher sein, dass, je öfter man sie hört, sie Einem immer besser gefallen, während bei gar vielen Melodieen anderer lebender Künstler — wir nennen hier u. a. den Abgott des grossen Publikums: Verdi — das direkte Gegentheil der Fall ist.

Wenn Brahms vermöge seiner schwer ergründlichen sich erst bei wiederholtem Hören ganz erschliessenden Melodik unmöglich in seiner Gesammt-Erscheinung sofort der musikalische Held und Herrscher des Tages werden konnte, wie Schumann erwartete, so hat dagegen Brahms ganz der Prophezeiung Schumann's gemäss, auf einzelnen musikalischen Gebieten sofort mit seinem jeweiligen ersten hierhergehörigen Werke (also seinem ersten Quartett, seiner ersten Sinfonie etc.) uns die volle Meisterschaft ohne stufenweise Entwicklung, den höchsten eigenen und mit ihm den höchsten Standpunkt der Zeit in dem betreffenden Musikgenre geboten.

Eine durch und durch männliche Künstlernatur, wie Beethoven, ist Brahms gleich diesem erhabenen Meister nichts so sehr abhold, als dem Unreifen, Halben, dilettantischer Stümperhaftigkeit.

Wie daher Beethoven die edle Selbstverleugnung besass, die ersten zehn Jahre seines öffentlichen Auftretens mit grösseren Werken (zu denen es den Feuergeist doch stürmisch drängte!), zurück zu halten, dagegen in einer Unmasse von Variationen, Rondo's etc. (mehr zum Studium für sich selbst, als für das Publikum geschrieben) unausgesetzt an seiner musikalischen Vervollkommnung zu arbeiten, bis er dann mit einem Opus 1. (den drei ersten Klavier-Trio's) hervortreten konnte, welches Meisterwerk durch und durch — wirklich fix und fertig, wie Minerva aus dem Haupte des Kronion entsprang — wie also Beethoven erst das vollreife Produkt eifrigsten, jahrelangen Studiums als eine seiner würdige Komposition, als ein wirkliches „Opus" in seinem Schaffenskataloge anerkannte, so finden wir ganz dieselbe künstlerische Gewissenhaftigkeit in Brahms, ja im gewissen Sinne zeigt hier Brahms eine noch mehr skrupulöse Selbstkritik, als der Schöpfer der „Eroica", indem er die Vorarbeiten zu seinen reifen Werken meist der Oeffentlichkeit vollkommen entzog.

Wir haben es aus dem Munde des genialen Künstlers selbst, dass gar manche Sinfonie, manches Quartett innerhalb seiner stillen vier Mauern entstand, Werke, die vielleicht aller Welt zugesagt hätten, aber nur dem Komponisten selbst nicht genügten. Brahms entschloss sich zu einer Herausgabe einer Symphonie, eines Quartetts, einer Kantate erst dann, als er seiner Sache völlig gewiss und mit sich zufrieden war. Jahrelang wartete die Musikwelt auf ein Werk aus Brahms Feder in diesem oder jenem von ihm noch nicht anerkannten seriosen Musikgebiet, man wunderte sich, dass gerade er, der vor Allen für die schwierigsten und anspruchsvollen Kunstformen Berufene, diese so lange unbeachtet bei Seite liess.

Als nun aber Brahms endlich doch, wenn auch spät, mit den betreffenden Werken hervortrat, war das Geheimniss seines langen Zögerns gelöst: er wollte eben nur Vollendetes bieten. Und dass ihm dieses Vorhaben gelungen, muss dem Künstler selbst der Neid lassen. Was nach der individuellen Verschiedenheit des Geschmackes diesem oder jenem Hörer auch an Brahms' erster Symphonie (in C-moll), seinem ersten Klavierquartett (G-moll), seinen ersten Streichquartetten (C-moll und A-moll) weniger ansprechen mag, unbestreitbar bleibt doch, dass diese Kompositionen nach den Gesetzen der Form, der musikalischen Logik unantastbar sind und überdies eine so bedeutende ernst-männliche, geistvolle und herzenswarme Subjektivität offenbaren, dass sie wirklich in ihrer Art den höchsten Ausdruck der Zeit auf dem betreffenden musikalischen Gebiete zur Aussprache bringen.

Man möge die Symphonien, Quartette etc. aller Zeitgenossen Brahms' der Reihe nach hernehmen, und man wird kein einziges Stück finden, welches sich den Brahms'schen „Erstlingswerken" an innerer Kraft, an zwingender Logik und Vergeistigung des technischen Details überlegen zeigte.

Den Kulminationspunkt seines Schaffens erreicht unser Meister zweifelsohne in seinen grossen Kantaten für Chor und Orchester, vor Allem dem „Deutschen Requiem", dem „Schicksalslied" und der „Rhapsodie" aus Goethe's „Harzreise im Winter", während das an äusseren Glanz alle Brahms'schen Werke überflügelnde „Triumphlied" (1871 zur Feier der Wiederherstellung des deutschen Reiches geschrieben) doch im Ganzen und Grossen mehr ein Meisterwerk der Mache, als der Phantasie zu nennen ist, jedenfalls durch allzu getreue Anlehnung an die Händel'sche Schablone nicht so unmittelbar zu Herzen spricht, als die vorgenannten drei Kompositionen.

Uebrigens behandelt Brahms in all' den hier zitirten Kantaten die zwei Elemente: Chor und Orchester mit einem Schwung, einer Tonfülle, wie dies seit den Brahms offenbar vorschwebenden Vorbildern: der Neunten Sinfonie und der D-Messe Beethoven's, im Konzertsaale nicht zur Erscheinung gekommen war.

Was speziell das „Deutsche Requiem" anbelangt, so spricht aus diesem Werke eine so ganz eigenartige, von aller dogmatischen Formel abgelöste Religiösität, wie sie eben nur das Herz eines echt modernen, edlen Menschen nach schweren Prüfungen zu erfüllen vermag; dies, die hohe musikalische Schönheit und die wunderbare Kunstvollendung des technischen Aufbaues, welche zugleich die grossartigsten Steigerungen verbürgt, stempeln diese im schönsten Sinne versöhnende Tondichtung zu einer der bedeutendsten kirchlichen Kompositionen der Gegenwart, für unsern subjektiven Geschmack gebührt ihm diesfalls die erste Stelle überhaupt.

Als Orchesterkomponist enthüllt uns Brahms; „die Geheimnisse der Geisterwelt", wie sich Schumann ausdrückte, zuerst in seinem bewunderungs-

würdigen Klavierkonzerte (op. 15, D-moll), welches besser: „Sinfonie mit obligatem Klaviersolo" genannt würde, da der orchestrale Theil ohne Vergleich überwiegt. Wie Beethoven idealisirt auch Brahms die im Grunde unkünstlerische Konzertform, indem er das „Solo" als ein geistig-bedeutendes Einzelwesen der übermächtigen Masse der Instrumente, welche gleichsam die Aussenwelt, das Schicksal repräsentiren, gegenüberstellt und den unausbleiblichen Konflikt zwischen beiden nach hartem Ringen versöhnend löst.

Im ersten Satz dieses Klavierkonzertes, welches sich durch seine meisterhafte Architektonik weit über das Niveau des „Sturm- und Drangwerkes" erhebt (als welches gewisse Kritiker diese Komposition lediglich gelten lassen wollen), ist die furchtbar düstere, menschenfeindliche Stimmung des ersten Satzes der „Neunten Symphonie" und mit ihr manche musikalische Reminiscenz aus Beethoven's Riesenwerk selbst, auf die bisher derlei seelischen Abgründen hübsch fern bleibende Konzertform übertragen. Man könnte den Brahms'schen ersten Satz, dessen erdbebenartigen, einen wahren musikalischen Wettersturm entfesselnden Anfang gewiss kein Hörer je vergessen wird, recht gut eine „Apotheose des Pessimismus" nennen.

Brahms' erste, für Orchester allein (ohne Instrumentalsolo) geschriebenen Kompositionen, seine beiden „Serenaden" in D-dur und A-dur, können wir, so Reizendes und Geistreiches sie bieten, doch nur als Vorstudien zu den zwei grossen Symphonien des Meisters in C-moll und D-dur auffassen. In der A-dur-Serenade offenbart sich überdies nicht zum Vortheile des Werkes eine Brahms' specifisch eigene Neigung zum Experimentiren mit Klangeffekten (besser: sonderbaren Klangfarben), er strich nämlich aus der Partitur dieser Serenade die wahren Farbengeber jedes Orchesters: die Violinen gänzlich weg, wodurch nun das Kolorit ein schattenhaftes, grau in grau verschwimmendes wurde. Mit anderen koloristischen Experimenten, z. B. dem obligaten (in einer Kammerkomposition stets aufdringlichen) Horn in dem Es-dur-Trio op. 40, war Brahms kaum glücklicher.

Was die beiden Brahms'schen Symphonien anbelangt, so sind es wahrhaftig aus Beethoven'schem Geistesstoff gebildete Machtschöpfungen, die erste in C-moll hochpathetisch, tiefernst, allerdings den bedeutenden Eindruck durch all zu offenbare Anklänge an Beethoven, besonders an das „Freuden"-Thema der „Neunten" in dem sonst grandiosen Finale etwas schädigend, die zweite in D-dur, blühender, frischer, weniger grossartig konzipirt, aber effektvoller instrumentirt. Brahms' erste Symphonie lässt sich etwa mit der fünften oder neunten; seine zweite (auch an Mendelssohn's und Schubert's Romantik äusserlich an die „Eroica" anklingend) mit der vierten und siebenten Beethoven'schen zusammenstellen, ohne dass die Vorbilder ganz erreicht werden. Offenbare Uebertreibung gewisser einseitiger Brahms-Enthusiasten ist es auch, die Symphonie ihres Lieblingskomponisten über jene von Schumann und Mendelssohn zu stellen, welch' letztere die reichere und ursprünglichere melodische Erfindung, sowie den natürlichen Fluss der thematischen Entwickelung zweifelsohne voraus haben: am deutlichsten tritt dies in den Mittelsätzen hervor.

In der Brahms'schen Kammermusik ragen als bedeutende Marksteine die Klavierquartette in G-moll und A-dur, das theilweise wahrhaft dämonisch erregte Pianofortequintett in F-moll, das herrliche Streichsextett in B-dur, die Streichquartette in C-moll und A-moll hervor. Nicht überall auf gleicher Höhe stehend erscheint uns das zweite Streichsextett (in G-dur) und noch weniger das nach hochpathetischem Anfang zuletzt in frostigen Formalismus verlautende dritte Klavierquartett (in C-moll).

In seinem dritten Streichquartett (B-dur) versucht Brahms einmal recht populär zu schreiben, die Weise Haydn's und des deutschen Volksliedes anzuschlagen, allein gerade in diesem auf unmittelbare Wirkung angelegten Werke sind dem Komponisten sein angeborner grüblerisch-spekulativer Sinn am meisten im Wege, der Totaleindruck der jedenfalls höchst interessanten, in dem dritten Satz mit obligater Viola eigenthümlich ergreifenden Komposition bleibt daher ein unvermittelter und darum unbefriedigender.

Als ein wirkliches Sturm- und Drang-Werk (für uns in den zwei ersten Sätzen von hinreissender Wirkung!) ist das H-dur-Trio op. 8 zu bezeichnen, als ein vortreffliches, tief beseeltes, nur in Finale etwas kontrapunktisch-trockenes Kammerstück die Piano-Cello-Sonate E-moll op. 38.

Noch nicht zur vollen Klarheit durchgedrungene Werke, in denen der Gehalt über die Form „überschäumt", besitzen wir von Brahms nur sehr wenige: ausser dem angeführten H-dur-Trio wären die ersten Klaviersonaten op. 1, 2, 5, das Scherzo in Es-moll op. 4, die poesievollen Balladen op. 10 zu nennen. Wir wissen bereits, dass bei Brahms der „Sturm und Drang" sehr bald der reifen Meisterschaft Platz machen musste.

Vorwiegend zu technischen Zwecken geschrieben, erscheinen uns viele Brahms'sche Klavierstücke früherer Zeit, selbst den berühmten Vatiationen über ein Händel'sches Thema (op. 24) können wir nicht mehr, als ein formelles (in diesem Sinne allerdings sehr bedeutendes) Interesse entgegenbringen. Es liegt eine gewisse monströse Unersättlichkeit in einem zwanzig- und mehrmaligen Variiren eines im Grunde doch nicht sehr erheblichen musikalischen Gedankens; wenn Brahms sodann diesem Heer von Variationen (an sich jede geistreich und anziehend) noch eine voll ausgeführte Fuge anhängt, so mag dies für den Komponisten selbst überaus bildend und lehrreich sein, für die unbefangenen Hörer ist es mehr als zu viel, musikalischer Genuss hört hier selbstverständlich auf. Eine von Franz Schubert begründete Literatur hat Brahms mit seinen „vierhändigen Walzern op. 39, zum Theil auch im Schubert'schen Geiste zum Theil moderner und eigenartig weitergeführt. Diese Klavierkomposition von Brahms ist, wie die ihr verwandten, melodisch reizenden „Liebeslieder" (gleichfalls vierhändige Walzer, aber mit beliebig beizufügendem Vokalquartett) rasch in den weitesten Kreisen beliebt geworden.

Als Liederkomponist folgt **Brahms** im Ganzen der von Schumann begründeten deklamatorischen Richtung, jedoch mit entschieden grösserer Hinneigung zum rein Musikalischen, als Robert Franz, mit dem er sonst als Lyriker ziemlich auf gleiche Stufe zu stellen. Zweifelsohne sind **Brahms** und **Franz** die zwei grössten lebenden deutschen Liederkomponisten. Eigenthümlich ist dem **Brahms**'schen Liede vor Allem die innigste Verschmelzung von Singstimme und Begleitung, so dass oft eine melodische Phrase von der ersteren intonirt, von der letzteren aber sofort aufgenommen und abgeschlossen wird, oder auch umgekehrt: es entsteht da oft ein überaus reizvoller, namentlich durch die kühnsten und genialsten Modulationen vermittelter Dialog zwischen den beiden musikalischen Faktoren des Liedes: als Beispiele führen wir No. 2 aus op. 57. „Wenn Du nur zuweilen lächelst", sowie No. 2 aus op. 32: „Nicht mehr zu Dir zu gehen, beschloss ich", an, beide, sowie das verwandte No. 1 aus op. 43: „Von ewiger Liebe" („Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld"), schon nicht mehr Lieder im gewöhnlichen Sinne, sondern wunderbare Stimmungs- und Situationsbilder, Charakterstücke höchsten Ranges von einer wahrhaften Beethoven'schen Intensität des Ausdruckes; für Leute, welche in Gumbert's „Liebe Vögelein" oder in Abt's „Gute Nacht" ihr Lieder-Ideal finden, ist dergleichen freilich nicht. — Populär geworden sind eigentlich nur zwei ernste **Brahms**'sche Lieder, die schon genannten „Liebestreue" („O versenk, o versenk, dein Leid, mein Kind" aus op. 3, und „Wie bist Du, meine Königin", aus op. 32), da in beiden eine ausgesprochene und zwar geradezu hinreissende Melodik aufglüht, was sonst bei **Brahms** selten. Viel gesungen wurde in neuerer Zeit eine Reihe mehr heiter-volksthümlicher Brahms'scher Lieder von lieblichstem Reiz, z. B. das „Wiegenlied" aus op. 49, das „Tambourliedchen" aus op. 69.

Es würde zu weit führen, alle Liederperlen aus dem reichen Schatze **Brahms**'scher Lyrik anzuführen (es sind ihrer, in 20 Opusheften vertheilt, 136 Nummern); noch weniger können wir uns bei den äusserst zahlreichen, mehrstimmigen Gesängen des Meisters aufhalten, von denen viele allerdings nur wie vorbereitende Studien zu den grossen Kantaten, **Brahms**' Hauptwerken, erscheinen. Ueberall zeigt sich reichstes Wissen, eine Fülle mehr noch harmonischer, als melodischer Schönheiten, mannigfaltigste, oft seltsame Gestaltung, vor Allem aber immer und jederzeit: ehrlichste und rückhaltsloseste Hingabe an das Kunstideal, unbekümmert um Mode, Gunst des Publikums und sonstige äussere, für viele andere Komponisten in erster Linie massgebende Faktoren.

Das Sittlich-Reine, Ethische der **Brahms**'schen Musik lässt sich nicht verkennen, und erinnert der Meister gerade in diesem Zuge auffallend an Bach und Beethoven.

Kommen wir noch ein letztes Mal auf Schumann's Prophezeiung zurück: so finden wir diese im Grossen und Ganzen erfüllt; in **Brahms** offenbart sich uns nämlich die Summe musikalischen Wissens und Könnens unserer Zeit, soweit die Kunst der Töne nicht die Räume des Konzertsaales überschreitet. Auf dramatischem Gebiete hat sich **Brahms**, seinem gesunden, inneren Instinkte folgend, nie versucht, seine Muse wendet sich prinzipiell vom Theater ab, wie andererseits Richard Wagner das Heil deutscher Tonkunst einzig und allein von der Verbindung derselben mit dem Theater und den übrigen Tonkünsten erwartet. **Brahms** und **Wagner** zusammen und die um diese beiden Idealisten gesammelte Jüngerschaar repräsentiren also so recht die moderne, ernste, deutsche Musik in ihren beiden diametral auseinander gehenden Richtungen.

In der grossen Masse hat der dort noch immer wenig populäre ernste **Brahms** nicht so überschwengliche Lobredner, aber auch keine so unversöhnlichen Feinde gefunden, wie sein künstlerischer Antipode R. Wagner; unter den Musikern und gebildeten Musikfreunden wird der Name „**Brahms**" überall mit grösster Hochachtung, oft mit Begeisterung genannt, die Zahl seiner bornirten Verkleinerer nimmt in dem Maasse ab, als die Schaar seiner Anhänger wächst, und da gerade in der kleinen Gemeinde der ruhig erwägenden, sich jedem Parteihader ferne haltenden, aber jeden berechtigten Fortschritt — wo und wie er sich auch immer offenbare — freudig begrüssenden Kunstverständigen **Brahms** seine wärmsten und aufrichtigsten Fürsprecher findet, so darf wohl auf ihn schon jetzt ohne Berücksichtigung aller der schönen Gaben, die uns der Meister noch schenken möge, das Wort des Dichters angewendet werden:

„Wer den Besten seiner Zeit genug gethan,
Der hat gelebt für alle Zeiten."

Musik-Aufführungen.

Berlin, 28. September 1879.

Die Blüthen, Teppichbeete und Palmen der Charlottenburger Flora allein haben sich nicht besonders anziehungskräftig für das Publikum erwiesen, erst die Tonblüthen **Bilse's** lockten dasselbe in Schaaren herbei, und niemals ist die Flora mehr besucht gewesen, als in den beiden Sommerhalbjahren, in denen Hofmusikdirektor Bilse dort allabendlich konzertirt.

Am 15. September fand daselbst das letzte diessommerliche Konzert statt, während dessen dem verdienten Dirigenten vom Publikum und der Direktion Huldigungen mannigfacher Art dargebracht wurden, und am 16. dieses Monats hatte derselbe schon seinen Einzug in das ihm zu Ehren mit Laubgewinden und Blumen geschmückte Winterquartier, Leipzigerstrasse 48, gehalten, in dem er uns gleich an den beiden ersten Abenden so viel Neues und Interessantes in so ausgezeichneter Ausführung bot, dass man abermals mit Zuversicht einer glänzenden Konzerthaussaison entgegensehen kann.

In diesem Konzert gelangte u. A. Danse bachanale aus Saint Saëns' Oper „Samson und Dalila", eine von

Fräulein **Jansen** geschmackvoll und technisch vollendet gespielte Fantasie aus Moses für die Harfe, eine sehr wirkungsvolle Fantasie für Orchester aus Verdi's Aida, Wotan's Abschied und Feuerzauber aus Wagner's Walküre und eine Fantasie über ungarische Lieder für die Violine von Ernst zur Anfführung. Der junge Geiger, welcher die Fantasie spielte, Herr **Franz Krezma**, besitzt eine ausgezeichnet gebildete Technik, einen edlen, vollen Ton, und führte das dankbare Stück schwungvoll und feurig aus.

Emil Breslaur.

Der zweite Bilse'sche Konzertabend brachte als Novität ein Violoncell-Konzert des hier immer heimischer werdenden Camille **Saint-Saëns**.

Wenn nun auch gerade diese Komposition nicht sonderlich geeignet sein dürfte, für den Ruhmeskranz dieses hochbegabten Komponisten ein neues Reis zu bilden — dazu ist sie zu zerfahren und zerflossen in der Form, ragt auch in melodischer Beziehung nicht eben glänzend hervor —, so bietet sie andererseits doch dem reproduzirenden Künstler, hier Herrn **Bast**, vollauf Gelegenheit, die Spielart des Violoncells in ganzer Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit zu enthüllen. Herr Bast erntete denn auch kraft seines entschieden virtuosenhaften Spieles sehr lebhaften Beifall. — Relativ neu war **Liszt's** E-dur-Polonaise in orchestralem Gewande, worin es der in der Instrumentationskunst wohlbewährte Herr **Müller-Berghaus** vortrefflich zu kleiden verstanden hat. Trotz dieser geistvollen Orchestration tritt diese Liszt'sche Polonaise in ihrer ursprünglichen Fassung weit vortheilhafter in die Erscheinung, als in solcher Bearbeitung.

Herr **Emil Hoppe**, ein entschieden berufener Klavierlehrer unserer Metropole, Direktor der „**Neuen Musikschule**", veranstaltete am 24. September im Architektenhause eine **Schüler-Aufführung**, die diesem Künstler zu hoher Ehre gereicht. Allen Leistungen von der untersten Stufe des Klavierspiels bis zu künstlerischer Reife merkte man's an, dass der leitende Geist des Ganzen stets die höchsten Kunst-Ideale im Auge behält. Allen Zuhörern musste es sich unmittelbar als Wahrheit einprägen, dass Herr Hoppe zu den nicht sehr zahlreichen Klavier-Pädagogen gehört, die ihre ganze Lebenskraft daran geben, um künstlerisch geschulte Klavierspieler zu erziehen. — Unter den Nummern des überaus reichhaltigen Programms seien hier nur einige hervorgehoben, welche darthun können, wie das Streben dieser Musikschule geartet ist. In erstar Reihe glänzte Fräulein **Gertrnd Nenmann**, die als Solistin eine der letzten 5 Sonaten Beethoven's (op. 110 in As) ganz vortrefflich nach Geist nnd Technik zu Gehör brachte, ferner Chopin's ganzes E-moll-Konzert, endlich in Gemeinschaft mit der zweitbesten Schülerin der Anstalt, mit Frl. **Marie Adler**, das Andante und Variationen für 2 Klaviere von Rob. Schumann. Letztere trug ausserdem noch allein den II. und III. Satz des Mendelssohn'schen G-moll-Konzertes vor, ferner Präludium und Fuge in Cis von S. Bach und „Traumeswirren" von R. Schumann. Dann sind Herr **Alfred Volpi** mit dem Vortrage des B-moll-Scherzo von Chopin und Frl. **Emma Krukenberg** mit demjenigen der „Polonaise brillante" von Weber als ebenfalls vielversprechende Kunst-Aspiranten hervorzuheben. Alfred Kalischer.

Bücher und Musikalien.

Werke für den ersten Unterricht, mechanische Uebungen, Etüden u. instruktive Stücke für Klavier.
Besprochen von A. Nanbert.
(Schluss.)

Fünfzig mechanische Klavierübungen zum täglichen Einspielen der Finger von Wilh. Irgang. Op. 22. (Leipzig, Kahnt.)

Man sieht den Uebungen an, dass der Verfasser ein erfahrener Pädagoge ist. Die Aufeinanderfolge ist stufengemäss, die einzelnen Uebungen bieten mannigfachstes Material und nützen in Bezug auf Kräftigung des Anschlags, Geläufigkeit, gleichzeitigen Anschlag, Bindung, Erweiterung des Spannungsvermögens der Hand und der Finger. Auf die Uebungen mit stillstehender Hand in der engen Lage (c—g) folgt das Fortrücken der Hand, Fingerwechsel auf einem Tone, Fortschieben der Hand durch stummen Fingerwechsel, Einführung der Obertaste mit Anwendung des Daumens für dieselbe, Verengung der Lage (C, Des, D, Es, E), allmäliges Zutreten der Terzen, Fingerwechsel auf Terzen

(e 5 4 3 4 f 5 4 3 4
c 3 2 1 2 d 3 2 1 2 etc.)

Terzenübungen, kleine gespreizte Lage (Lage des Sextakkords), Septimen-Lage (C, D, F, G, H), gefesselte Finger, Sextakkordlage mit Doppelgriff (f / c d g a u. s. w.) Nonenakkordlage mit Doppelgriff (e / c g h d u. s. w.) veränderter Septimenakkord, erst einstimmig, dann in Doppelgriffen. Diese Inhaltsangabe wird genügen, um den Leser die sinngemässe Zusammenstellung und die Nützlichkeit der Uebungen erkennen zu lassen.

Von demselben Verfasser erschienen noch

Kleine Klavieretüden über Volkslieder für das erste und zweite Unterrichtsjahr. Op. 21. 3 Hefte. (Breslau bei Hientzsch.)

Im ersten Hefte werden der Fingerwechsel, das Legato und Stakkato behandelt, im zweiten Akkordzerlegung und Uebersetzen der Hände, im dritten liegt zuerst die Melodie in der linken Hand und dann hat eine Hand Melodie und Begleitung zu spielen. Offenbar schwebte dem Komponisten die Absicht vor, Angenehmes mit Nützlichem zu verbinden und das ist ihm in diesen kleinen Etüden gelungen. Der Schüler wird die Aufgaben gern lösen und die gestellten Schwierigkeiten leicht überwinden lernen, unterstützt durch den Wohlklang ihm jedenfalls grösstentheils bekannter Volkslieder, die hier recht geschmackvoll behandelt sind.

Vier kleine musikalische Landschaftsbilder für Pianoforte von Wilh. Irgang. (Leipzig bei Kahnt.)

für geförderte Schüler geschrieben, sind ebenfalls Stücke, die lehrreich und unterhaltend zugleich sein sollen. Der musikalische Maler zeigt uns seine Landschaften im düsteren Winter, am Sommermorgen und Abend, und im Mondenscheine. Es wird Niemand verkennen, dass die Aufgabe, die sich der Komponist stellte, viel Reizendes hat, und dass der Inhalt, der in Form von kleinen Musikstücken geboten werden soll, ein höchst poetischer sein muss. Nach der Seite des Inhalts hin ist denn in den vorliegenden kleinen Klaviersätzen der Komponist bemüht gewesen, sein Ziel zu erreichen und, von einigen Ueberschwänglichkeiten abgesehen, ist ihm das auch so ziemlich gelungen, aber die Form, in der er uns sein Empfinden darstellt, ist theilweis inkorrekt.

Der Satzbau sowie die Behandlung des mehrstimmigen Satzes sind nicht frei von Mängeln und lässt mich dies sehr bedauern, dass ich der Ausführung der hübschen Idee meine Anerkennung versagen muss.

Es thut mir leid, dass ich dies Urtheil auch über einige der

Ausgewählten Klavierkompositionen f. d. P. von W. Irgang (Leipzig bei Kahnt.)

aussprechen muss. Es liegen mir Stücke von verschiedenem Inhalt vor, z. B. Am Gebirgsbach, In der Dämmerstunde, Elegie, Frühlingslust, Frühlingsgesang, Ergebung etc., die, wie die Titel zeigen, sämmtlich gut komponirbare Stoffe behandeln. Auch hier ist ein sachgemässes Empfinden deutlich wahrnehmbar, aber Form und Satz leiden auch hier an denselben Mängeln, die formende Hand des Komponisten ist nicht gewandt genug, der Sinn für äussere Gestaltung nicht ausreichend feinfühlig. Die hübschen Züge in den einzelnen Stücken verlieren durch die unvortheilhafte Figur des Ganzen. Es ist nicht zu verkennen, dass der Komponist mit mehr Sorgfalt nach dieser Seite hin bessere Klaviermusik schreiben würde, und hoffe ich sicher, über spätere Kompositionen desselben ein anerkennendes Urtheil abgeben zu können.

Sehr angenehme kleine Sachen sind

Novelletten, sechs kleine Stücke für das Piano, von F. P. E. Hartmann. Op. 55. **(Berlin, bei Carl Simon.)**

Rund und klar, voll hübscher Gedanken, dem Fassungsvermögen des jungen Klavierspielers gut angepasst, empfehlen sie sich als anregender Unterhaltungsstoff für die auf der mittleren Stufe stehenden Schüler. Die Stücke fördern durchweg das leichte, flüssige Spiel der Passage und des gebrochenen Akkordes. No. 5 ist eine nette Uebung angewandter Synkopen, No. 3 ein zierliches Menuett, dessen No. 6 am Schlusse wieder gedenkt.

Sechs instruktive Etüden für das Piano, Op. 53, desselben Komponisten stehen auf der Stufe der Schwierigkeit der Heller'schen Blumen-, Frucht- und Dornenstücke und nützen der Leichtigkeit und Zierlichkeit des Anschlags, der Geläufigkeit und dem klaren Spiel.

Die Etüden, ebenfalls bei C. Simon in Berlin erschienen, sind interessant zu üben, und seien den Lesern bestens empfohlen.

Ein Werk, höchster Beachtung werth, liegt in der neuen verbesserten Ausgabe des

Op. 16 von **J. C. Eschmann** vor: **Zwölf Studien zur Beförderung des Ausdrucks und der Nüancirung im Pianofortespiel.** Herrn Dr. Franz Liszt gewidmet. **(Berlin, Luckhardt.)**

Der Name des Komponisten sowie der Erfolg, der es nöthig machte, eine neue Auflage erscheinen zu lassen, was bei der Menge der heut zu Tage erscheinenden Studienwerke wohl zu beachten ist, lässt von vornherein Werthvolles in diesem Opus erwarten. Durch den Titel schon verräth sich der Inhalt als ein solcher, der Finger und Geist im hohen Maasse zu beschäftigen geeignet ist. Mit besonderem Charakter ist mit jedem der 12 Musikstücke eine besondere technische Aufgabe verbunden, so dass jedes derselben eine doppelte Beachtung verdient. Nützlichkeit und musikalischer Werth decken sich bei sämmtlichen Stücken, so dass weder nach der einen noch nach der andern Seite hin dem einen vor dem andern ein Vorzug zu geben ist. Alle Schattirungen des Ausdrucks, die verschiedensten Arten des Anschlags, die Vielseitigkeit des technischen Könnens, Alles das ist berücksichtigt und erfährt durch diese Studien seine Weiterbildung.

Wer Moscheles Studien spielt und zu Chopin's Etüden greift, der versäume nicht, sich Eschmann's Op. 16 zu eigen zu machen, er wird nicht nur grossen Nutzen, sondern auch grosse Freude davon haben.

Carl Reinecke, Ländler für d. Pianoforte. Op. 152. (Leipzig, Forberg.)

Zierliche und feine Klaviermusik, anregend und fördernd. Die Glätte und Rundung der Schreibweise des Komponisten, die elegante und noble Haltung, in der sich diese Ländler bewegen, werden das Werk bald zum Freunde vieler Klavierspieler machen. Selbst da, wo die Ueberschrift ein gelehrtes Kunststück verheisst, wie z. B. in No. 6: Canon in motu contrario, oder in No. 7: Canon per augmentationem, haben die kleinen zierlichen Stücke nicht die Falten des gelehrten Grüblers auf der Stirn, die bei andern Kompositionen, wenn sich's oft nur um kleine Imitationen handelt, so leicht sich zeigen, so dass man die Mühe und Absicht merkt und verstimmt statt erstaunt und erfreut wird.

Niels W. Gade, Scherzino, Aquarel F-dur für das Pianoforte. (Berlin, bei C. Simon.)

Einfach, klar und durchsichtig, nicht schwer zu spielen. Schüler der Mittelstufe werden es gern und mit Nutzen spielen, leichte Hand und gute Tongebung wird dadurch gefördert werden.

A. Naubert.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Zu 4 Händen.
Primo im Umfang von 5 Tönen.

Eduard Rohde: Bunte Reihe: 1. Auf Wiedersehen. 2. Blumenlied. 3. Festmarsch. 4. Zigeunerlied. 5. Märzveilchen. 6. Ariette.

NB. No. 3, 4 und 5 zum Vortrag bei Schülerprüfungen sehr geeignet.

Preis 2 Mark. Jedes Stück einzeln 60 ₰. Cöln. Tonger.

Paul Salis: Ernst im Scherz. Aus Heft 2. Märchenbild. Mit fliegenden Fahnen. Preis à 50 ₰ Breslau, Hientzsch.

= Clementi Sonatinen op. 36.

Meinungs-Austausch.

Herrn H. Schramke in Cottbus.

Um der geehrten Redaktion dieser Blätter nicht zu lästig zu werden, gestatten Sie mir, geehrter Herr, nur eine ganz kurze Erwiderung auf Ihre gefällige Zuschrift in No. 18 S. 214 des „Klavier-Lehrer".

Ich habe in meiner Erörterung über Ihren Aufsatz an keiner Stelle gesagt, dass Belehrung über den von Ihnen beregten Gegenstand verwerflich sei, nur, — um recht offen zu sein, — hat es mich stutzig gemacht, dass Sie, ein immerhin noch junger Musiker, der eben erst schriftstellerisch in die Oeffentlichkeit tritt, durch den Passus „Im Hinblick" u. s. w. (No. 16), Musiker, wie Hiller, Kullack, Wuerst, Haupt und andere berühmte Leute, die doch auch zu den Lesern des „Klavier-Lehrer" gehören, über die Verzierungen belehren wollen. — Erachten Sie die von Ihnen aufgestellte Hypothese einer Erklärung der Verzierungen wirklich als eine Belehrung? Was nennen Sie, „den Gegenstand (also hier die Verzierungen) von der philosophischen Seite erfassen"? Sollten Sie sagen wollen, von der psychologischen oder ästhetischen Seite, so hätte das allerdings eine Berechtigung, aber die Erklärung der Verzierungen von (allgemein) philosophischem Standpunkte könnte doch nur auf einen Scherz hinauslaufen. Wenn Sie Ihre Erklärung des Entstehens der Verzierungen aber auch eine psychologische nennen, so müsste ich sie doch so lange nur für eine Hypothese erklären, bis Sie durch historische Unterlagen nachgewiesen haben, dass der Standpunkt der Musik zur Zeit des ersten Gebrauches der Verzierungen Ihnen auf Grund bestimmter Zeugnisse die Berechtigung giebt, die Erklärung der Verzierungen psychologisch herzustellen. Meines Erachtens und Wissens wird Ihnen das nicht gelingen, und darum halte ich auch ein Raisonnement über die Verzierungen von dem Ihrerseits angeregten Standpunkte aus für nutzlos. Dies war auch der Grund, dass ich mich in meiner Besprechung (No. 17) auf die Berührung des mir allerdings neuen Standpunktes nicht eingelassen habe. Gelingt es Ihnen, historische Quellen zur Verwerthung Ihrer Ansicht aufzufinden, so werden Sie mich unter den Ersten finden, die zu Ihrer Fahne schwören; bis dahin ergreife ich weder zur Erwiderung noch zur Erörterung dieses Themas ferner die Feder.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihr ergebener

J. Alsleben.

Sehr geehrter Herr Steinle!

Ihr Aufsatz in No. 16 dieses Blattes enthält einen Passus, der mich einigermassen in Erstaunen setzte. Es ist der Satz, betreffend das Unter- und Uebersetzen. Sie lehren, dass, ehe der betreffende Finger unter- oder übersetzt, der vorher angeschlagene Finger seine Taste schon verlassen habe. Wenn dieser Satz allgemeiner Lehrsatz werden sollte, so dürfte dies denn doch zu Konsequenzen führen, die der bis jetzt als das ABC eines guten Spiels anerkannten Lehre vom legato schnurstracks zuwider laufen würden.[1])

Was zunächst die Berechtigung des Ausdrucks Unter- und Uebersetzen anlangt, so bin ich der Meinung, dass dieselbe nur einfach darin beruht, dass sich beim Untersetzen der Daumen unter die übrigen Finger schiebt, beim Uebersetzen der dritte oder vierte Finger über den Daumen weggesetzt wird. Ich ersehe aber weder aus der einen noch aus der anderen Definition einen Grund, das legato zu unterbrechen.[2])

Als Vordergrund Ihrer Ansicht führen Sie Ihre Meinungsverschiedenheit hinsichtlich der Handhaltung gegenüber anderen Lehrern an. — Die beiden entgegenstehenden Ansichten gruppiren sich so:

A. Ganz gerade Handhaltung — schlechtes legato bei Akkordpassagen.

B. Etwas auswärts gebogene Handhaltung — woraus nach Ihrer Meinung eine geringere Anschlagssicherheit sich ergiebt.

Angenommen, dass diese letzte Folgerung richtig sei, so entsteht dennoch die Frage, welches von beiden Uebeln für ein gutes Klavierspiel das kleinere ist. — Allein ich kann wohl zugeben, dass der unter

---

[1]) Herr Steinle hat Recht, besonders was den Daumenuntersatz nach dem vierten Finger betrifft. Soll der vierte Finger liegen bleiben, bis der Daumen angeschlagen, dann muss sich die Hand drehen, kommt also aus ihrer ruhigen Haltung, und der Anschlag wird erschwert, weil 3, 4 und 5 Finger auf die Mitte der Taste und nicht vorn anschlagen. Wird aber die Hand nach der Drehung wieder in die Normalhaltung gebracht, so entsteht eben die verpönte Zickzackbewegung, von der Herr St. spricht. Geschickter Unter- und Uebersatz bei ruhigem Fortschieben der Hand, wobei sich der Arm mit der Hand bewegt und jede Drehung derselben vermieden wird, ermöglicht eine sehr schöne Bindung.

Sehr praktische und vielfach erprobte Vorübungen zum Unter- und Uebersatz bei Tonleitern und gebrochenen Akkorden enthält mein op. 27 Technische Grundlage des Klavierspiels und op. 30 Technische Uebungen für den Elementar-Klavierunterricht. Leipzig, bei Breitkopf & Härtel. Die Vorübungen in op. 30 sind so erfunden, dass der Schüler die Hand nicht aus der Normalhaltung zu bringen braucht, selbst nicht bei denen für den Unter- und Uebersatz nach dem 4. Finger, der, wenn er mit gefesseltem Finger wie in op. 27 geübt wird, eine kleine, dem vorgeschrittenen Schüler aber unschädliche Drehung erfordert. E. B.

[2]) Das „legato wird auch nicht unterbrochen", wenn nur der über- und untersetzende Finger recht schnell und geschickt auf die nächste Taste gebracht wird. Dadurch erlangt man auch bei gebrochenen Akkorden, wobei doch ein vollständiges Absetzen der Hand stattfindet, den Eindruck einer guten Bindung. E. B.

B. erwähnte Uebelstand wirklich existirt, und glaube annehmen zu dürfen, dass Ihre Auffassung von jener Methode die Hand zu halten, auf einem Missverständniss beruht.

Es wird wohl keinem erfahrenen Lehrer einfallen, einem Anfänger eine auswärts gebogene Handhaltung beim ersten Unterricht beibringen zu wollen. Es würde ferner nach meiner Ueberzeugung ein Missgriff sein, mit dem Tonleiter- oder gar Akkordpassagenspiel vorzugehen, bevor eine vollkommene Sicherheit in den Uebungen mit stillstehender Hand erlangt ist.

(Ich habe diesen Grundsatz schon in No. 8 des vorigen Jahrgangs in meinem Artikel über Tonleiterspiel ausgesprochen.) Diese so erlangte Sicherheit wird aber erfahrungsmässig durch eine so äusserst geringe Seitwärtsdrehung der Hand, wie sie zur Bewahrung eines guten legato beim Tonleiterspiel zweckmässig ist, durchaus nicht beeinträchtigt.[3]) Hat sich dann erst der Schüler an ein konsequentes legato im Tonleiterspiel gewöhnt, so ist es verhältnissmässig ein Leichtes, dasselbe auch in Akkordpassagen zu bewahren, da es wiederum nur eines geringen Mehr an Drehung der Hand bedarf, um es dem betreffenden Finger zu ermöglichen, seine Taste festzuhalten. Ist ein Schüler aber erst einmal so weit vorgeschritten, dass er Akkordpassagen, und sei es auch noch so langsam, ausführen darf, so kann auch von einer Unsicherheit im Anschlag, welche angeblich aus der qu. Handhaltung sich ergeben soll, nicht mehr die Rede sein. Auch eine Zickzackbewegung ist nicht zu fürchten, denn erstens ist die angegebene Haltung die beste Verhinderung derselben, und zweitens ist sie dem Schüler so bequem geworden, dass er sie überhaupt nicht mehr aufgiebt.

Den zweiten Punkt Ihrer Besprechung, die theoretische Konstruktion der Molltonleiter anlangend, erkläre ich, dass ich bei meinem Unterricht so ziemlich dieselbe Praxis befolge, die nur darin abweicht, dass ich dem Schüler, welchen ich grundsätzlich zuerst stets nur mit der sogenannten harmonischen Molltonleiter[4]) bekannt mache, sage, dass z. B. die C-dur-Tonleiter nicht allein mit C., sondern auch mit jedem anderen ihr gehörigen Tone anfangen und schliessen kann, und dass deshalb eine Erhöhung des siebenten Tones in Moll eintritt, um diese Tonreihe von derjenigen in dur, welche mit demselben Tone beginnt und schliesst, unterscheiden zu können.

Ueber den dritten Punkt, die Verzierungen betreffend, bin ich jedoch ganz Ihrer Ansicht,[5]) und habe hierfür hauptsächlich den einen Grund anzuführen: Es geht eine andere Ausführung der Vorschlagsnoten durchaus gegen mein Gefühl für Schönheit. Vielleicht liessen sich auch noch andere Gründe, historische wie prinzipielle, dagegen anführen, schliesslich lassen sich jedoch die Gesetze der Schönheit nicht immer in Paragraphen fassen, und in dem einen Worte, in dem Verlangen nach Symmetrie auf allen Gebieten der Kunst, gipfelt so ziemlich das ganze Gebäude unserer Kunstwissenschaft.

Mit der Versicherung grösster Hochachtung

Franz Heinrich.

[3]) Die Seitwärtsdrehung ist nicht so äusserst gering, wie der geehrte Herr Verfasser meint, und ich halte sie für gefährlich. Doch giebt es Autoritäten, welche sie wie der Herr Verfasser, doch nur nach erlangter Sicherheit in den Uebungen mit stillstehender Hand, gestatten. E. B.

[4]) Ich lasse jüngere Schüler die melodische Molltonleiter zuerst üben, weil ihnen erfahrungsgemäss der übermässige Sekundenschritt, bei der harmonischen, Schwierigkeiten bereitet. E. B.

[5]) In Bezug auf den dritten Punkt bin ich durchaus nicht Herrn Steinle's Ansicht. E. B.

Antworten.

Frau **Pastor Arndt** in **Petersdorf.** Sendung erhalten.

Herrn **H. Henkel** in **Frankfurt a/M.** Besten Dank, auch von Leipzig alles eingetroffen. Op. 15 und 45, die ich bisher durchgesehen, haben mich in hohem Grade angesprochen.

Frl. **Anna Morsch** in **Verden.** Ihr Brief hat mich sehr erquickt, was für ein schönes, unermüdliches Streben spricht sich darin aus. — Das Lexikon ist trotz kleiner Schwächen sehr empfehlenswerth. — Eitner's Monatshefte bringen sehr Werthvolles und Seltenes. — Ich werde Sie mit Vergnügen auf Alles, was Sie interessiren kann, aufmerksam machen. — Der letzte Brief kann erst in No. 20 kommen.

Herrn **Bela Müller** in **Tyrnau.** Zum Gebrauch an einem Lehrerseminar empfehle ich Ihnen Th. Drath's Musiktheorie, enthaltend Elementar-, Harmonie- und Formenlehre, Berlin, Stubenrauch, 348 Seiten. Pr. 5 Mark. S. die Besprechungen in No. 15 des Kl.-L. — Die Trios von Meyer, Magdeburg bei Heinrichshofen, werden Ihrem Zwecke entsprechen. — Die C-moll und Pastoral-Sinfonie sind in einer Bearbeitung für Klavier, Violine und Violoncell bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig erschienen. Ob die Eroika für diese Instrumente bearbeitet erschienen ist, konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

Herrn **Direktor Stöwe** in **Potsdam.** Besten Dank, kam gerade zur rechten Zeit.

Herrn **v. Adelung** in **East Oakland** (California). Brief mit Aufsatz erhalten.

Herrn **E. St.** in **Seattle, Wash. Ter. U. St.** Bedaure Ihr Missgeschick aufrichtig. Was in meinen Kräften steht, soll geschehen, um Ihren Wunsch zu erfüllen.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Dienstag den 7. Oktober, Abends 7¾ Uhr, im grossen Saale der Kgl. Hochschule Königsplatz 1 (Nebengebäude) **Sitzung.** Tagesordnung: 1) Geschäftliche Mittheilungen; 2) Berathung und Beschluss über den „Unterrichts-Nachweis." 3) Vorführung des Lenz'schen patentirten Finger-Arm-Handgelenkleiters.

Mitgliederverzeichniss des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

(Fortsetzung.)

Franz Mahrhold, Zionskirchpl. 8.
Kapellmstr. Ludwig Bossler, Admiral-Strasse 2.
Heinrich Urban, Halleschestr. 16.
R. Hausmann, Schellingstr. 5.
Ottokar Gellein, Schöneberg, Haupt-Strasse 45.
Frl. Wilhelmine Schmedes, Bülow-Strasse 103.
Barth, Hofpianist, Königspl. 1.
Königl. Musikdir. Alex Dorn, Grossbeerenstr. 78a.
Werner Rhenius, Schöneberger-Strasse 29.

(Fortsetzung folgt.)

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 20. **Berlin, 15. Oktober 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Konfusion in Behandlung der Versetzungszeichen und Pausen.

Von **Heinrich Dorn.**

Alle musikalischen Lehrbücher oder sogenannten Schulen, gleichviel ob für Gesang oder für Instrumentalspiel, beginnen den Unterricht mit Erklärung der Notenschrift und deren Zugehörigkeiten. Man sollte meinen, dass sich heutigen Tages hierbei weder ein Missgriff noch eine Lücke vorfinden werde; und nichtsdestoweniger bleibt in diesen Elementarkenntnissen Manches unerklärt, oder dem Belieben des Anfängers überlassen, was freilich später ein selbstständig gewordener Musiker aus der Praxis seiner Vorgänger als Gesetz zu abstrahiren und zu respektiren pflegt. Aber auch dann wird vielerlei noch dem Zufall anheimgestellt, und selbst der Zopf spielt bei dieser Gelegenheit keine untergeordnete Rolle. — Vorläufig mögen einige, wenn auch nicht systematisch geordnete Bemerkungen genügen.

I. Was soll es bedeuten, dass man konsequent für den Ton G im Violinschlüssel das Kreuz und Be der Vorzeichnung nicht auf die zweite Linie (auf welcher obenein der Violin- oder G-Schlüssel steht) sondern über die fünfte Linie setzt? Da unser fünflinigtes Notensystem mit seinen vier Zwischenräumen neun Stellen, also mehr als die existirenden sieben Tonstufen, beherbergen kann, so ist gar kein Grund vorhanden, mit der hinter dem Schlüssel angezeigten regulären Vorzeichnung über das System hinaus oder hinab zu gehen. Wenn [Notenbeispiel] richtig wäre, so dürfte [Notenbeispiel] nicht falsch sein. Diese in der Luft schwebende Kreuzsignatur des Tones G kann doch am allerwenigsten durch den G-Schlüssel gestützt werden. Bei Gebrauch der anderen Schlüssel finden wir nie:

Man lasse also die Vorzeichnung innerhalb des Systems:

wie man auch ganz vernünftiger Weise schreibt:
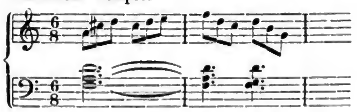


nicht aber das Eis im Diskant — das Ais im Alt — das Fis im Tenor — oder das B im Bass-Schlüssel über der fünften Linie.

II. Bekanntlich soll ein Taktstrich die Kraft haben, zufällige (nicht in der wesentlichen regulären Vorzeichnung begründete) Versetzungszeichen des vorangegangenen Taktes aufzuheben. Es würden also in nachstehendem Beispiel

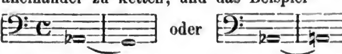
die Noten des dritten Taktes nicht: E G F G, sondern: E G Fis G lauten. Aber in dieser Hinsicht kann man kaum vorsichtig genug sein, zumal bei einzelnen Stimmen ohne die zugehörige Begleitung, aus welcher sonst die Harmonie ersichtlich würde, die doch in zweifelhaften Fällen meistens das Richtige

entscheiden lässt. Je näher sich in zwei aufeinander folgenden Takten die beiden gleichen Noten mit verschieden gemeinter Vorzeichnung befinden, um so nöthiger ist ein ursprünglich unnöthiges Signalement der zweiten. In nachstehendem Beispiel

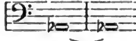


ist es trotz der hinzugefügten Akkorde ganz unsicher, ob das C des zweiten Taktes durch den Taktstrich wirklich ein C mit dadurch selbstverständlichem Widerrufungszeichen geworden, oder ob nicht vielleicht das Kreuz Cis nur durch ein Versehen fortgeblieben. Also wäre in solchen Fällen die grösste Genauigkeit zu empfehlen, und die fortbeitzende Kraft des Taktstriches ausser Acht zu lassen.

III. Dergleichen Anordnungen gegenüber muss es eine Unordnung genannt werden, dass man häufig den Bindebogen als Träger der Vorzeichnung behandelt. Die Bedeutung dieses Bogens ist, zwei durch ihn verbundene Noten aneinander zu ketten; und das Beispiel



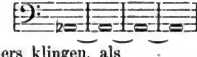
will nur besagen, dass vor dem zweiten Tone nicht abgesetzt werde. Stellen nun beide Noten gleiche Töne dar, so fliessen sie natürlich



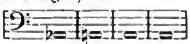
in einen einzigen zusammen. Aber in dem nachstehenden Beispiel



vier Takte lang As halten zu lassen, hat gar keine Berechtigung, weil ja der Bindebogen nur ein dynamisches Zeichen ist, welches ohne Einfluss auf die Harmonie bleibt. So müsste



nicht anders klingen, als



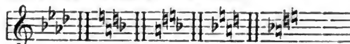
Im Gefolge der Willkür tritt denn auch die Lächerlichkeit ein und zeigt sich in nachstehendem Exempel:



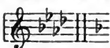
Im vierten Takt wird nach dem dreimal verbundenen As mit dem zweiten Viertel As abgeschlossen; und dazu bedarf es in demselben mit As beginnen sollenden Takte noch eines neuen Versetzungszeichens? Gewiss nicht! Für diese musikalische Phrase ist die einzig richtige Schreibart:



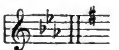
IV. Eine gräuliche Verwirrung herrscht in dem Falle, wenn ein grösseres Tonstück durch einen Abschnitt unterbrochen wird, welcher andere Vorzeichnung als die frühere erfordert. Es soll z. B. der Mittelsatz eines in As-dur komponirten Tonstückes durch F-dur gekennzeichnet werden, so kann man hierbei, in Manuskripten wie in gedruckten Musikalien, vier verschiedene Arten des Signalements vorfinden. Nämlich:



d. h. die Auflösungszeichen entweder vor oder nach der neuen Vorzeichnung, und die Reihefolge der Quadrate entweder mit dem zuerst oder mit dem zuletzt gekommenen beginnend. Die kürzeste und am leichtesten fassliche Art der Darstellung wäre doch wohl:



denn durch die neue Vorzeichnung ist selbstverständlich die alte aufgehoben. Ebenso würde, um nach Es-dur mit G-dur einzusetzen, vollkommen genügen:



weil mit dem vorgeschriebenen Kreuz die Herrschaft der Been natürlich ihr Ende erreicht hat. Aber in welchem Lehrbuche findet sich hierüber auch nur eine Andeutung? Jeder schreibt eben wie er will.

V. Nicht viel besser als den Versetzungs- und Auflösungszeichen ergeht es in den Elementarkursen auch den Schweigezeichen. Unten zehn Scholaren, die man fragt, wieviel eine ganze Taktpause gilt, werden neun antworten: vier Viertel. So viel gilt sie bekanntlich aber nur im vollen ⁴/₄-Takt, übrigens immer gerade so viel, als die Taktart des Stückes besagt, in welchem sie benutzt wird: also im ⁶/₄-Takt: sechs Viertel, im ³/₈-Takt: drei Achtel, u. s. w. Bei dieser Gelegenheit füge ich hinzu, dass es ganz genügend ist — wie es jetzt meistens gefunden wird, bei Angabe mehrerer aufeinander folgender Taktpausen das Zeichen einer ganzen Taktpause mit der darüber gesetzten erforderlichen Ziffer hinzuschreiben:



und zugleich die abscheulich aussehenden Klümpchen und Klötzchen, welche zwei und vier Taktpausen bedeuten sollen, gänzlich zu verbannen, zumal auch bei deren unnöthigem

Gebrauch man die betreffende Ziffer doch noch darüber zu setzen pflegt.

Dass eine halbe Taktpause, zwei Viertel geltend, nur im 4/4-, im 2/2- und im 6/4-Takt benutzt werden darf, steht auch in keinem Lehrbuch verzeichnet, und ein Schüler weiss also gewöhnlich nicht, dass er irrt, wenn er im 3/4-Takt folgendes hinschreibt:



Ebenso wenig erfährt er aus dem Elementar-Unterricht, dass und warum im 4/4-Takt nachstehende Schreibart:



verpönt ist; und gleich unbekannt bleibt ihm das Gesetz, welches vernünftiger Weise vorschreibt, dass



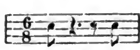
ein Unsinn, dass dagegen



richtig sei; oder dass



nicht durch



ausgedrückt werden dürfe.

Obgleich alles Vorstehende, so wie manches noch dazu Gehörige in den mir bekannt gewordenen Elementar-Lehrbüchern fehlt, so will ich doch nicht bezweifeln, dass es einige Lehrer giebt, welche ihren Scholaren die leider mangelnden gedruckten Vorschriften zu ersetzen pflegen.

Musik der Griechen.

Von Anna Morsch.

III.

Und nun zurück in das heitere, sonnige Leben Griechenlands, zurück zu jenen Zeiten, in denen griechische Poesie und Musik sich zu immer volleren, reicheren Blüthen erschlossen. Bei dem engen Zusammenhange, in dem Poesie und Musik in den frühesten Zeiten, und selbst noch spät in die historische Zeit hinein, sich entwickelten, ist es gar nicht anders möglich, als der Musik an der Hand der Poesie zu folgen; Dichter und Musiker sehen wir fast immer in einer Person vereinigt, und selbst spät, wo sich die Musik mehr emancipirt, und selbstständigere Wege eingeschlagen, finden wir die grossen Dichter noch oft als ausübende Musiker. — Ein reiches Leben hatte sich je nach den Eigenthümlichkeiten der einzelnen Provinzen im ganzen, alten Hellas entwickelt, Künste und Wissenschaften reiften ihrer herrlichsten Entfaltung entgegen, Festspiele der verschiedensten Art sammelten die Einwohner zu innigster Gemeinsamkeit, und mit ihnen im Verein erschlossen Musik und Poesie ihre duftenden Blüthen. Im 6. Jahrhundert v. Ch. war es besonders die lyrische Poesie, in der das quellende Leben der Zeit seinen passendsten Ausdruck fand; in zwei Hauptrichtungen strömte sie aus, es waren die aeolischen und die dorischen Dichter. Der Unterschied zwischen beiden ist ziemlich scharf, sowohl in Bezug der Form, als auch des Inhalts; der Gesang der Aeolier war für den Einzelnen bestimmt: vor die zuhörende Menge trat der Dichter und Musiker, sein Instrument, gewöhnlich die Lyra, im Arm, während die dorische Lyrik bestimmt war, von Chören ausgeführt zu werden; sie hiess auch deshalb Chorpoesie (*χορικὴ ποίησις*). Die Strophen der dorischen Lyrik erweiterten sich daher oft zu einem umfassenden und künstlerischen Bau, da die rhythmischen Bewegungen des Chors, welche den Gesang begleiten, im Stande sind, dem Publikum das Erfassen der kunstreichen Kompositionen zu erleichtern. Die dorische Lyrik bezieht sich auf alle öffentlichen und allgemeinen Interessen, sie feiert die Feste der Götter und Helden, und besingt alle die Angelegenheiten des Volkes, welche, aus dem Privatleben heraustretend, die Theilnahme der Gemeinschaft in Anspruch nehmen.

Im Gegensatz dazu ist die aeolische Lyrik einfacher in ihrer Form, und drückt nur die Regungen und Empfindungen aus, die einer Seele allein angehören; sie besingt das geheimste, zarteste Weben des Herzens, und nirgends weist die griechische Poesie mehr Innigkeit und Wärme, Lust und Klage, Sehnsucht und Herzlichkeit auf, als in den lyrischen Dichtungen der Aeolier. Die Musik schloss sich, so gut sie es vermochte, dieser bunten Blüthe der Poesie an, sie streifte etwas von ihrer streng ceremoniellen Form ab, und bekam einen mehr liederartigen Charakter, wie es uns das einzige Denkmal jener Zeit, die von mir bereits erwähnte Pindarische Ode, zeigt. Zwei für die aeolische Schule hochbedeutende Namen sind Alkäos und Sappho, beide aus dem 6ten Jahrhundert v. Ch.

Alkäos ist eine edle, aber leidenschaftliche Natur, und dies spricht sich in seiner eigenen Poesie aus, von der uns leider nur wenige Bruchstücke überkommen, die Horaz manchmal zu seinen schönsten Dichtungen benutzt hat. Um Sappho, der vom ganzen Alterthum gepriesenen und geliebten Dichterin, die Alkäos als „die veilchenlockige, hohe, sanftlächelnde Sappho“ preist, sammelte sich ein ganzer Kreis edler Mädchen, von denen uns die Namen der „zarten Gyrinna, des schwermüthig ernsten Mnasidika, der Atthis“ und anderer, in der Erinnerung erhalten sind. Eine besondere Eigenthümlichkeit zeichnet das Haus der Sappho aus, dass es als eine Art musischer Hoch-

schule für edle Mädchen erscheint, eine Eigenschaft, die um so mehr aus dem Gewohnten heraustritt, da, wenn auch die Musik ein unentbehrlicher Unterrichtsgegenstand der Griechen war, sich dies doch immer mehr auf die heranwachsende, männliche Jugend bezog. Die Poesien der Dichterin klingen wieder von einem heissen, leidenschaftlich erregten Gemüth; mit einer Offenherzigkeit, die unserer Zeit fremd ist, strömen ihre Lieder, ihre Gefühle aus, aber immer sind sie umflossen von dem Zauber einer verschönenden und edlen Grazie. Aus ihrem Verhältniss zu ihren Schülerinnen lernen wir das vertrauliche Leben eines griechischen Frauengemachs kennen, worin alle zarten Empfindungen des weiblichen Gemüths gepflegt, und musische Bildung und Grazie als das höchste Ziel gelten. Wenn Alkäos und Sappho auch mehr als Dichter, wie als Musiker genannt sind, so fehlt es doch nicht an Beweisen, dass sie auch der zweiten Kunst vielfach gehuldigt. Die Entstehung der mixolydischen Tonart wird auf Sappho zurückgeführt, und ebenso ihr die Erfindung eines neuen Saiteninstruments, des Barbiton's, zugeschrieben. Auf einem Relief von Terrakotta, das auf der Insel Melos aufgefunden, ist nach der allgemeinen Ansicht Alkäos und Sappho im Gespräch abgebildet; Sappho sitzend, mit einer schlanken, hohen und sechssaitigen Lyra, die das Barbiton vorstellt, das Plektrum in der Rechten senkend, wie um eben dem Alkäos zu antworten. Sie finden in Overbeck's Geschichte der griechischen Plastik eine Abbildung davon. Ein geistesverwandter Dichter dieser beiden war Anakreon, dessen Leben und Dichtungen mit dem Tyrann von Samos, Polykrates, angeknüpft sind. Seine vielen scherzhaften Lieder, in denen er Wein und Liebe, in zierlicher, neckischer und anmuthiger Weise besingt, haben ihm weiten und grossen Ruhm verschafft. Dass er Musiker und Dichter zugleich war, spricht er selbst aus, indem er von sich sagt, dass er die zwanzigsaitige Magadis spiele, dass er den Mädchen fröhliche Lieder auf der Pektis darbringe; er versichert, er habe, wie andere Dichter, auch hohe Dinge besingen wollen, „Die Atriden, den Kadmos, die Thaten des Herakles", er habe die Saiten seiner Lyra, ja die ganze Lyra gewechselt, vergebens! sie töne immer nur Liebe."

Da ich Ihnen des beschränkten Raumes wegen aus der reichen Fülle lyrischer Poesie nur immer die vorzüglichsten Blüthen darbieten kann, so wende ich mich jetzt zu dem Dichterkreise, der im Westen, in Unteritalien und Sicilien ein eigenthümliches Leben entwickelt hatte. Der älteste, noch halb sagenhafte Dichter ist Alkman, ihm reihen sich als seine Nachfolger: Tisias von Himera, Ibykos von Rhegion und Arion, der allerdings von Lesbos gebürtig, dennoch seinem ganzen Wesen nach, der choraufstellenden, westlichen Schule angehört, an. Es ruht, trotz der hellgeschichtlichen Zeit, der diese Dichter angehören, noch ein Schimmer der alten, zauberischen Mythenbildung auf ihnen; von Tisias wird erzählt, dass er von der Helena Böses gesungen, und deshalb zur Strafe erblindet sei, Ibykos Mord wird durch Kraniche gerächt, und Arion durch einen Delphin gerettet. Tisias epochemachende Bedeutung bestand in der eigenthümlichen Einrichtung, die er dem Chore gab, und die nach ihm gleich wichtig in der griechischen Poesie und Musik geblieben ist. Er schob nach den Strophen und Antistrophen, die durch ein ganzes Gedicht in selbem Maasse folgten, die davon verschiedene Epode ein, und während sich der Chor bei der ersten Strophe in einer gewissen Evolution bewegte, die während der Antistrophe wieder rückwärts gemacht wurde, blieb er bei der nun folgenden Epode ruhig stehen. Nach dieser Dreitheilung des Chors erhielt Tisias seinen Bei- oder Dichternamen Stesichoros, der Choraufseher, und sein Chortanz war unter dem Namen „τρεῖς Στησιχόρου". Ein eigenthümlicher Zug von ihm ist es gleichfalls, dass er seinen Chören epische Stoffe zu Grunde legte; er besingt die Thaten des Herakles, eine Zerstörung Ilion's, die Heimfahrt der Helden, u. s. w.; wir erblicken in seinen Chören unverkennbar die ersten Keime zu den Tragödien der späteren Dichter. Er liess seine Chöre nicht, wie in seiner Heimath bis dahin üblich, von Flöten, sondern von der Kithara begleiten, und Quintilian sagt deshalb von ihm, „er habe mit der Leyer die Last des epischen Gedichtes getragen." Ibykos war in der Hauptsache ein Sänger, und das leidenschaftlich-erotische Gedicht fand seine Hauptpflege von ihm. Seine Liebeslieder sind Gesänge, dem jugendlichen Knabenalter gewidmet, in denen eine Gluth der Leidenschaft herrscht, welches alles Aehnliche in der griechischen Literatur weit übertrifft. Man schreibt ihm die Erfindung der Sambuka, eines Saiteninstrumentes zu: vielleicht war er derjenige, der dies ursprünglich chaldäische Instrument nach Hellas brachte; Aristophanes macht den Ausspruch über ihn, er habe „die Harmonie versüsst". Dass er auch epische Stoffe zu seinen Dichtungen verwandte, zeigen uns einige erhaltene Bruchstücke; er führt in einem derselben den Herakles sprechend vor: „Auch die Jünglinge auf weissen Rossen, die Kinder der Mioline erschlug ich, die Zwillinge mit gleichen Köpfen, verbundenen Gliedern, beide geboren im silbernen Ei". Arion war ein ausgezeichneter Kitharode, und er war der erste, der den Dithyrambos, jenes uralte, regellose, bakchische Festlied, den Chören einübte und in den wilden, orgiastisch schwärmenden Kult des Dionysos ein kunst- und würdevolles Gepräge brachte.

Ueber den Inhalt der Dithyramben des Arion erzählen uns die Alten, dass er neben der fröhlichen, auch die tragische Weise (τραγικὸς τρόπος) eingeführt habe. In Duncker's Geschichte des Alterthums finden Sie eine ausführliche Beschreibung über die Feier des Dionysos und die bakchischen Festchöre.

(Fortsetzung folgt).

Musik-Aufführungen.

Berlin, den 13. Oktober 1879.

Ich hörte am 25. September in Sommer's Salon eine Anzahl der vorgeschritteneren Schüler des unter Leitung des Herrn Handwerg stehenden Westend-Konservatoriums, und erlangte durch ihre Leistungen die Ueberzeugung von der trefflichen Leitung des Instituts. Der musikalische Standpunkt desselben zeigte sich in der Wahl der vorgeführten Musikstücke, das Programm enthielt nur gediegene Werke (heiterer und ernster Art), geeignet, auf den Geschmack des Schülers bildend und veredelnd zu wirken.

Alle Schüler zeichneten sich durch guten Anschlag, richtige Handhaltung, leichtes und loses Handgelenk aus. Ruhe und Sicherheit des Spiels und musikalische Art des Vortrages kennzeichnete besonders die Schüler des an der Anstalt mit grossem Erfolg wirkenden Königl. Musikdirektors Herrn Jean Vogt.

Was Frl. Olga Pötting im Vortrag einer Melodie ihres Lehrers, op. 61 und des Mendelssohn'schen Scherzo op. 16, Frl. Marie Sasse in dem von Weber's „perpetuum mobile" und Frl. Herms im Vortrag der Fantasie von Jean Vogt und der Vöglein-etüde von Henselt boten, war hocherfreulich, und konnte auf den Namen von Kunstleistungen mit vollem Rechte Anspruch machen. Auch eine junge noch etwas schüchterne Sängerin mit lieblicher Stimme, Fräul. Helene Kraatz, Schülerin des Herrn Handwerg, liess sich hören und errang durch den Vortrag zweier Lieder von H. Schäffer (Haidekind) und A. Dorn (Schneeglöckchen) reichen Beifall. Fortgesetzte Studien werden ihrer Stimme grösseren Halt, ihrem Vortrag mehr Freiheit verleihen.

In einem Konzerte der Berliner Sängerschaft führte der Dirigent derselben, Herr Hermann Mohr, eine Schülerin seines Konservatoriums vor, die Sängerin Frl. Louise Reimann, von der ich die sehr angenehme, leicht ansprechende Stimme sowie die freie und geschmackvolle Art des Vortrages lobend anerkennen muss. Sie scheint besonders für den Koloraturgesang beanlagt, und sang eine Arie aus Stradella mit Feuer und Leben. Die Passagen und Läufe werden aber noch sicherer und klarer herauskommen, wenn die talentvolle Dame rechte Sorgfalt auf langsames Einstudiren verwenden möchte. Das hübsche Lied ihres Lehrers „Sie liebt mich" sang sie mit schönstem Gelingen.

In demselben Konzert hörte ich von dem Konzertmeister Herrn Julius Stern eine von ihm komponirte, recht unbedeutende, aber mit allen möglichen Schwierigkeiten ausgerüstete und für den Konzertvortrag dankbare Fantasie für die Violine. Der Ton des Herrn J. St. ist sauber, aber etwas trocken. Die technischen Schwierigkeiten des Stückes überwältigte er vollkommen.

Herr **Julius Liebig,** der Sohn des verdienstvollen Begründers der sogenannten Berliner Sinfonie-Konzerte folgt den Spuren seines verstorbenen Vaters und veranstaltet in Sälen verschiedener Stadttheile populäre Konzerte mit klassischem Programm. Die ersten fanden am Sonntag und Montag statt. Noch haftet dem Orchester, das in Ems seine Kräfte nicht an höheren Aufgaben erproben konnte, etwas Naturalistisches an, aber es ist ein guter Kern darin, dies bewies die Reinheit und Sauberkeit in der Ausführung, der Dirigent ist ein umsichtiger, strebsamer und kunstverständiger Musiker, und wenn die Kapelle ihn wirksam unterstützt, so werden die Leistungen sich bald zu höherem künstlerischem Schwunge erheben. In dem Flötisten Herrn Unger und dem Violinisten Herrn Weber besitzt die Kapelle zwei ganz beachtenswerthe Solisten.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der so schnell berühmt gewordene Violinvirtuose Emil Sauret, welcher vor einem Jahre das kunstsinnige Berlin durch seine Violinvorträge entzückte, beabsichtigt sich dauernd hier niederzulassen. Bei der Gelegenheit werden wir ihn denn auch als Komponisten kennen lernen. Derselbe gedenkt in kommender Saison seine jüngst erschienenen Werke (Nocturne, Danses caractéristiques, Barcarolle, Mazurka, Sérénade) und die von ihm für Violine arrangirten Spanischen Tänze von Moszkowski zum Vortrag zu bringen.

— Franz Liszt und Hans von Bülow haben kürzlich einer armen Wittwe eine grosse Freude bereitet. Der Mann derselben war ein in seinen späteren Lebensjahren erblindeter Musikus, ein älterer Sohn von zwanzig Jahren ist Lithograph in Amerika und zwei jüngere Kinder sind theilweise noch von der Mutter, die sich durch ihrer Hände Arbeit ernährt und kümmerlichster Gesundheit ist, abhängig. Um seiner Mutter beizustehen, hat der junge Lithograph ein ganz tüchtiges Portraitbild der vier berühmten Klavierspieler Liszt, Chopin, Hans von Bülow und Rubinstein angefertigt, das für künstlerische Vereinslokale einen ganz freundlichen Schmuck abgiebt. Auf eine Anfrage an Hans von Bülow, ob er selbst ein Bild der Art erwerben wolle, dessen Preis auf 8 Mark festgesetzt ist, antwortete der liebenswürdige Künstler sogleich umgehend: „Ew. Wohlgeboren schätzbarer Aufforderung, mich einem wohlthätigen Werke beisteuernd anzuschliessen, entspreche ich hierdurch herzlich gern mit dem inliegenden Betrage von 20 Mark. Sollte ich nach Uebersendung der Lithographie selbige empfehlenswerth finden, so werde ich sie an Musikalienhändler empfehlen, da ich weder Talent noch Zeit zum Sammeln in Privatkreisen besitze." — Auch Liszt antwortete sogleich auf die an ihn gerichtete Bitte um Ankauf eines Bildes: „Gerne folge ich dem guten Beispiele meines hochzuver-

ehrenden Freundes Hans von Bülow. Bitte also, mir die Lithographie des Pianisten-Quartetts — Chopin, Rubinstein, Bülow und meine Wenigkeit — zu senden. Eingeschlossen waren ebenfalls 20 Mark.

H. K.

— Die Herren Professor Joachim und Johannes Brahms haben so eben eine Konzert-Rundreise in Siebenbürgen beendigt, während welcher sie in ungewöhnlicher Weise ausgezeichnet wurden. In Kronstadt, Hermannstadt und Klausenburg waren die Künstler Gegenstand lebhaftester Ovationen. In der letztgenannten Stadt wurde ihnen zu Ehren ein Bankett gegeben, in welchem es an Toasten nicht fehlte. Der dortige Redoutensaal war bei dem Konzerte bis auf den letzten Platz gefüllt, und als die beiden Gäste als Zugabe die „ungarischen Tänze" von Brahms spielten, wurde der Beifallssturm fast beängstigend. Am 24. dieses Monats verliessen die Künstler Klausenburg und Herr Brahms begab sich nach Wien, während Professor Joachim seine Rückreise nach Berlin antrat.

— Der seit vierzehn Jahren bestehende Berliner Dilettanten-Orchesterverein hat dem als Komponist wie als Dirigent rühmlichst bekannten Herrn Heinrich Urban die Leitung seiner Konzerte übertragen.

— Ganz besonders erfreulich sind die künstlerischen Erfolge, welche der Dresdener Tonkünstlerverein im verflossenen Vereinsjahre zu verzeichnen hat. An zwölf Uebungs- und vier Produktions-Abenden gelangten 55 meist umfangreiche Kompositionen zur Aufführung, darunter 48 Instrumentalwerke und 7 Gesangstücke, von den ersteren 31, die letzteren sämmtlich zum ersten Male. An der Ausführung betheiligten sich die hervorragendsten Künstler Dresdens. Der Verein verlor durch den Tod seinen Ehrenvorstand den Kammervirtuosen Herrn Friedrich Aug. Kummer. Dem verstorbenen Vorsitzenden Herrn Jul. Rühlmann wurde auf Beschluss der Generalversammlung ein Denkmal errichtet. Die Gesammtzahl der ordentlichen, ausserordentlichen und Ehren-Mitglieder beträgt gegenwärtig 362. Vorsitzender des Vereins ist Herr Moritz Fürstenau, welcher mit zu den Gründern des Vereins gehört.

— Die unter Protektorat Sr. Majestät des Kaisers von Brasilien und Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Aosta stehende Akademie für Kunst und Wissenschaft „Circolo Frentano" hat den Königl. bayerischen Hof-Pianofabrikanten Herren J. Mayer & Co. in München für ihre Verdienste um den Pianobau, sowie für die vorzügliche und patentirte Erfindung der Resonatoren die grosse goldene Medaille am Bande verliehen.

— Ein musikalisches Ereigniss von grosser Tragweite, schreibt die „Magdeb. Ztg.", ist die von dem Violoncellisten Louis Noebe in Homburg v. d. Höhe ins Werk gesetzte Reform des Baues von Saiten-Instrumenten, die seit zwei Jahrhunderten von vielen Instrumentenmachern angestrebt worden ist. Der uns gewordenen glaubwürdigen Mittheilung zufolge sind seine nach einem eigenen System gebauten Violinen, Bratschen und Violoncelle vorzüglich gerathen und wetteifern mit denen berühmter deutscher und italienischer Meister durch ihren freien, offenen Klang und durch Glanz und Schmelz des Tones. Die Bratschen, welchen der näselnde Ton genommen und mehr Tonfülle gegeben ist, machen im Quartettspiele eine grosse Wirkung. Mögen nun die Musiker und Dilettanten diese Instrumente, denen ein Kontrabass in etwas kleinerem Formate als bisher und von leichterer Ansprache nebst festerem Ton bald folgen wird, recht unbefangen prüfen, wie dies in Frankfurt a. M. geschehen ist. Bestätigen sich unsere Nachrichten, so ist die Noth der Musiker um schöne, preiswürdige Instrumente gehoben und die Orchester gewinnen sofort einen edleren, vollen Klang in den Saiteninstrumenten, denn Noebe's Instrumente brauchen, wie man behauptet, nicht erst ein paar Decennien gespielt zu werden, um gut zu werden, was man bisher als nothwendig für neue Geigen erkannt hat. Trotz der genauesten Kopie der Instrumente der alten Meister sind die neueren französischen und deutschen Geigen weit hinter jenen zurückgeblieben. In dem verloren gegangenen Geheimniss des für die Violine als nothwendig erkannten Lackes liegt dies nach Noebe's Meinung nicht. Dieses Meisters System beruht auf der Erkenntniss, dass das Ineinandergreifen der den schönen Ton bildenden Faktoren ein anderes ist, als man bis jetzt annahm, ferner auf der Wahrnehmung und Benutzung akustischer Verhältnisse, die ganz neu sind und auf die Verstärkung der durch die ganze Konstruktion der Geige begünstigten Obertöne. Wir wünschen Herrn Noebe ein recht langes Leben und Wirken, wie dies bei dem grössten aller Geigenmacher, dem Cremonese Antonio Stradivario (1644–1737), der Fall gewesen ist, der in die Violine des Grafen Cozio di Salabue sein Lebensalter von 92 Jahren eingeschrieben hat. Er war in der That ein Tausendkünstler, denn die Zahl der von ihm herrührenden Violinen, Bratschen, Violoncelle schätzt man auf Tausend. Unter 85 Lire (Francs) pflegte er keine Violine zu verkaufen. Jetzt kosten sie Tausende. Der Virtuos Franchomme in Paris zahlte für ein Violoncell von Stradivario nicht weniger denn 20,000 Francs.

— Prof. Julius Stockhausen hat nach Mittheilung der „Frankf. Ztg." von dem Direktor des Hoch'schen Konservatoriums seine Entlassung erhalten. Das Motiv hierzu soll die Forderung Stockhausen's gewesen sein, dass ihm für die Ausbildung jedes einzelnen Schülers der ersten Klasse allwöchentlich eine Stunde statt der bisherigen vierzig Minuten eingeräumt werden möge. Prof. Stockhausen wird das Konservatorium am 1. September 1880 verlassen. Begreiflicherweise erregt diese Angelegenheit in Frankfurt grosses Aufsehen.

— Herr A. C. Engert aus Hamburg hat in England vor Kurzem ein Patent für eine neue Erfindung in der Akustik erhalten. Das englische Fachjournal „English Mechanic and World of Science" theilt darüber Folgendes in seiner neuesten Nummer mit: „Im vorigen Jahre erhielt Herr A. C. Engert ein Patent für einen neuen Apparat, um den Schall zu verstärken, und wir erfahren jetzt, dass er denselben bei einem Klavier in Anwendung gebracht hat, mit welchem in voriger Woche Versuche angestellt wur-

den. Es wird uns berichtet, dass der Ton des Klaviers bedeutend verstärkt wurde und einen angenehmen Klang erhielt, nachdem verschiedene dünne Stahlplatten hinter und um das Instrument aufgehängt wurden. Einige wurden auch darüber angebracht, zur Verstärkung der Stimme, wenn dabei gesungen wurde. Eine Reihe ähnlicher Platten wurden an verschiedenen Stellen im Zimmer aufgestellt, um den Nutzen der Erfindung für Redner bei öffentlichen Versammlungen und für orchestrale Zwecke zu zeigen. Die Platten sind von verschiedener Dicke und schwach gebogen, um den Schall geradeaus zurückzuwerfen. Es ist kein Zweifel darüber", so schliesst der Bericht, „dass sie die menschliche Stimme bedeutend verstärken."

Brüssel. Der erste Preis in dem musikalischen Wettstreit um den Prix de Rome am Brüsseler Konservatorium wurde nicht vergeben. Der zweite Preis wurde zwischen den Herren Dupuis und Pauw getheilt.

Bücher und Musikalien.

Jean Vogt: 1) Vorbereitungs-Uebungen. Op. 140. Berlin, Schlesinger (Lienau).

2) Zwölf Uebungen für angehende Klavierspieler, mit besonderer Berücksichtigung der gleichen Ausbildung beider Hände. Op. 124. Ebendaselbst.

3) Geläufigkeits-Etüden, dem Pädagogium für Musik in Berlin (Direktor W. Handwerg) zugeeignet. Op. 136. Ebendaselbst.

4) Zwölf Vorbereitungs-Etüden, mit ganz besonderer Berücksichtigung der gleichen Ausbildung beider Hände. Op. 90. Ebendaselbst.

5) Vierundzwanzig melodische Etüden (durch alle Tonarten) in mittlerer Schwierigkeit die Haupterfordernisse der Technik des Klavierspiels umfassend. Op. 122. Lieferung I. und II. Ebendaselbst.

Der Königl. Musikdirektor Herr Jean Vogt ist durch eine Reihe gediegener grösserer Werke längst als Komponist auf dem Gebiete ernster und strenger Musikgattung bekannt und geachtet. Das Streben nach Vertiefung und nach gründlicher Erforschung und Behandlung, welches Vogt als Komponisten kennzeichnet, finden wir in gleicher Weise in ihm als Pädagogen und zwar als ein hervorstechendes Merkmal seiner vieljährigen und vielseitigen Arbeit zum Nutzen der technischen Ausbildung im Klavierspiel vertreten. Vogt ist in seinen schöpferischen pädagogischen Arbeiten einen natürlichen Weg gegangen. Mit reichen Gaben und Kenntnissen als Komponist ausgestattet, fühlte er als trefflicher Klavierspieler die Nothwendigkeit, auch für die technische Seite seines Instrumentes wirken zu müssen; er schrieb seine grossen Etüden, op. 26, eigentlich Konzert-Etüden. Mit op. 66 und 67, Etüden für den täglichen Gebrauch, die aber ebenfalls der schwierigeren Gattung zuzuzählen sind,*) unternahm er bereits einen wesentlichen Schritt zu weiterer, eingehenderer, wirklich pädagogischer Behandlung des technischen Materiales. Obige fünf Werke nun, die sämmtlich in sauberer und schöner Ausstattung bei Robert Lienau (Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung) zu Berlin erschienen sind, zeigen, wie Vogt dauernd pädagogisch sich vertiefend und mehr und mehr auf speciellere Momente der Technik eingehend bestrebt ist, die Schwierigkeiten zu analysiren und den Spieler auf geringeren Stufen allmählig in dieselbe einzuführen. Dass Vogt in der Schöpfung seiner pädagogischen Werke fast durchweg die leichteren Studien erst nach den schwierigeren, in einem späteren Opus, bringt, leistet uns Bürgschaft dafür, dass jedes der Studienhefte sich gewissermassen aus der Erfahrung des Komponisten heraus organisch entwickelt hat und somit eine reife und erprobte Frucht ist. Als ein Hauptgesichtspunkt gilt dem Pädagogen mit Recht die möglichst gleichmässige Ausbildung beider Hände, wie das in den Vorübungen op. 140, in den zwölf Uebungen op. 124 und in den zwölf Vorbereitungs-Etüden op. 90 bethätigt ist, und zwar in op. 90 und 124 ganz speciell durch je zwei auf einanderfolgende Etüden gleichen Charakters (je eine entsprechend für die rechte und die linke Hand). Doch auch ohne sich dieser ausdrücklichen Form für die übrigen Etüden op. 122 und 136 zu bedienen, widmet der Komponist jener wichtigen Aufgabe stets die grösste Sorgfalt. Mit Ausnahme der Fingerübungen op. 140, welche zu einzelnen Takten gruppirt, ausschliesslich zu mechanischer Vorübung bestimmt sind, zeichnen sich sämmtliche Etüden Vogt's zugleich durch wohlthuende, einfache Melodik und durch interessante rhythmische Gestaltung aus; letztere namentlich raubt, wenn sie genau beachtet wird, der durch die Uebung gebotenen Figur, die sonst leicht entstehende Monotonie. Der ächt musikalische Charakter der Etüden macht auch dem Schüler das Auswendiglernen und Auswendigspielen derselben leicht möglich, eine Fertigkeit, welche dem Komponisten, und mit ihm gewiss allen Pädagogen, für die Ausbildung des Klavierspielers durchaus nothwendig erscheint. Referent theilt durchaus Vogt's im Vorwort zu op. 90 ausgesprochene Ansicht, dass bei richtiger, stufenweiser Fortschreitung im Auswendiglernen auch der Minderbegabte eine gewisse Fertigkeit im Auswendigspielen erlangen könne; seine eigene Praxis hat ihm mannigfache Beispiele der Richtigkeit dieses Ausspruches gelehrt, wie er dies auch in seiner Schrift „Das musikalische Lehramt" ausführlicher erörtert hat.

Nach den vorangegangenen Bemerkungen über J. Vogt's musikalische und pädagogische Leistungen und seine durch die obigen fünf Werke beabsichtigten Ziele und Zwecke, bedarf es weder weiterer Erörterung noch Empfehlung der einzelnen Werke. Den Lehrern wird darin ein sicheres und vorzügliches

*) Op. 26 erschien bei Breitkopf und Härtel, op. 66 und 67 bei B. Senff.

Hülfsmittel ihre Schüler zu fördern geboten, den Schülern aber eine gesunde und nahrhafte Kost, an welcher bei richtigem Gebrauch ihre Kräfte auf natürliche Weise erstarken müssen. Bei der Anwendung der fünf Opera kann der Lehrer die vom Referenten unmassgeblich aufgestellte Reihenfolge vom Leichteren zum Schwereren, wie sie die Ueberschrift giebt, beobachten, also op. 140, 124, 136, 90 und 122, dann folgen die früheren Werke op. 66 und 67, endlich op. 26. Die gesammte pädagogische Musikwelt darf Vogt's Etüdenwerke mit Vertrauen in die Hand nehmen, sie wird sie zu ihrem Nutzen gebrauchen und dann gewiss mit Freuden bereit sein, den Erfolg zu bestätigen. J. Alsleben.

Vom 1. Oktober an erscheint in Wien eine neue Musikzeitung: **„Neue Wiener Zeitschrift für Musik“**. Die Inhaber der Bösendorfer'schen Musikalienhandlung, die Herren Bussjäger und Rättig, geben sie heraus. Wenn der Buss-Jäger recht eifrig Jagd auf gute Mitarbeiter und gediegene Artikel machen, wenn er als Ziel stets nur die wahren Interessen der Kunst auf's Korn nehmen, — wenn Herr Rättig auf die Schäden unsrer Musikzustände recht scharf und beissend einzuwirken bemüht sein wird, dann wird dem Unternehmen der Erfolg nicht fehlen. Vor allen Dingen muss ich hervorheben, dass No. 1 des Blattes sich durch einen durchaus anständigen, sachgemässen Ton auszeichnet. Schlimm ist es, dass dies, was eigentlich selbstverständlich sein müsste, noch als besonderes Lob erwähnt werden muss. Leider aber befleissigen sich gewisse Musikzeitungen in neuerer Zeit einer Sprache und Haltung, die an das sozialdemokratische Knüttel- und Knotenthum erinnert, einer Sprache und Haltung, welche ein bedenkliches Licht auf die Gesellschaftskreise wirft, in welchen die Leiter solcher *Zeitungen* verkehren müssen.

Die Probenummer der N. W. Musikztg. ist nicht sehr reichhaltig, sie enthält einen Aufsatz von M. Berthold, „Ein Besuch bei Kafka“, — Berichte von Nah und Fern, — „Ist eine Musikzeitung überhaupt Bedürfniss?“ In dem letztgenannten Aufsatz haben sich einige Irrthümer eingeschlichen. Das Echo ist nicht Organ des Vereins theoretischer und praktischer Musiker (einen solchen giebt es hier gar nicht), sondern eines Vereins etc. Die Harmonie ist eingegangen. Die Allgemeine Deutsche Musikzeitung ist gar nicht aufgeführt. — Ich wünsche der Kollegin guten Erfolg. Emil Breslaur.

Meinungs-Austausch.

Wie wäre den jungen Komponisten Erleichterung und Vortheil bei der Herausgabe ihrer Werke zu schaffen?

Es fällt vielleicht ein recht materieller und unästhetischer Schein auf denjenigen, der es wagt, die geistigen Schöpfungen der idealsten aller Künste als eine Waare zu besprechen, für die man Absatz zu erzielen wünscht; und doch ist es in dieser materiellen Welt einmal nicht anders; — auch der Künstler braucht neben Ruhm und Achtung die Mittel zu seiner Existenz und hat den berechtigten Wunsch, dieselben durch seine Schöpfungen zu erlangen.

Wie schwer aber wird es dem jungen Musiker, seinen Kompositionen Eingang beim Publikum und vollends sich selber einen Verdienst dadurch zu schaffen; besonders wenn ihm seine Kunst so hoch und heilig ist, dass er sie nicht herabwürdigen kann, um dem verdorbenen Geschmack eines grossen, seichten Publikums zu fröhnen.

Er findet wohl einen Verleger, der seinen Namen als „Eigenthümer“ des Werkes herleibt und es auf Kosten des Künstlers herausgiebt; er liest ein paar Anzeigen desselben in einer Zeitung, vielleicht auch eine günstige Recension, dann ist alles still. — Der hergestellte Ballen der Notenhefte verliert sich im Magazin des Verlegers. Es mögen einzelne Exemplare verkauft sein, es mag sich hier und dort ein Unbekannter des Werkes freuen, der arme Künstler erfährt nichts davon; für ihn ist sein Werk todt und vergessen. Er macht wohl noch ein paar ähnliche Versuche mit anderen Werken, dann sinken sein Muth und seine Kraft, und was er in edler Begeisterung mit Liebe und Hingebung geschaffen, was besseren Erfolges werth wäre, liegt unbekannt und ungewürdigt an einem verborgenen Orte, während fades Zeug, das nicht den Namen Musik verdient, reissenden Abgang findet. —

Wenden wir uns nun aber zu dem Publikum, auf das der Künstler doch einmal angewiesen ist, in welchem er die Käufer seines Werkes, die Begründer seines Künstlerrufes finden muss, an die Musikliebhaber und Musikübenden; — ja! hier begegnen wir der eben so berechtigten Klage, wie schwer es hält, das Werk eines jüngeren Künstlers kennen zu lernen und seiner habhaft zu werden.

Man liest die Anzeige, eine Recension, oder erfährt sonstwie die Existenz eines Werkes, für das man sich interessirt. Man hat den besten Willen, es zu kaufen; aber nur Wenige sind so bemittelt, das gleich auf's ungewisse hin thun zu können; man möchte wenigstens erst einen Einblick in das Werk haben, um beurtheilen zu können, ob es den Erwartungen entspricht, ob es den Fähigkeiten des betreffenden Dilettanten angemessen ist und ihm nicht als etwas ganz Unnützes daliegen würde. Man läuft (wenn man nicht gerade das Glück hat, in dem Orte, wo es erschienen, zu wohnen) in allen Musikalienhandlungen, die man erreichen kann, danach zu fragen; die Antwort ist: „Das haben wir nicht“ — „das kennen wir nicht“ — „ohne feste Bestellung können wir es nicht kommen lassen“. —

Das ist auch ganz richtig: bei der Menge neuer Kompositionen, die jedes Jahr erscheinen, ist es dem einzelnen Musikalienhändler nicht möglich, alles anzuschaffen, und wenn er nicht gerade mit dem betreffenden Verleger in näherem Verkehr steht, sind auch die Kosten und Umstände zu gross auf das Unsichere, nur zur Ansicht, das Stück kommen zu lassen.

Aber der Suchende? — von der grossen Verlagshandlung im entfernten Orte, die das Werk herausgab, kann der unbekannte Dilettant es nicht zur Ansicht verlangen. Wenn er vergeblich überall herumgefragt, regt sich in ihm wohl noch eine Zeit lang der Wunsch nach dem Stücke, dann vergisst er es wieder und das Werk bleibt für ihn ungekannt und ungekauft.

So geht es nicht Einem, sondern Vielen in diesem und jenem Ort. Hätte es der Eine bekommen, so hätte mancher Andere das Werk durch ihn kennen lernen und der Verkauf dieses einen Exemplares wäre Veranlassung geworden, dass immer mehr davon abgesetzt wurde. Geschah dasselbe auch an anderen Orten, so kam eines zum anderen, durch Wenige, die

zuerst befriedigt wurden, hätte das Stück vielleicht im Publikum Wurzel gefasst und der Komponist, wenn er erfuhr, dass soviel Hefte bereits abgesetzt seien, hätte in erster Linie das freudige Gefühl, dass sich Leute für sein Stück interessirten und auch wohl Gewinn davon.

Der Einzelne kann, wie die Verhältnisse nun einmal sind, gegen diese Uebelstände nicht ankämpfen: eine Besserung ist aber dringend zu wünschen und ich glaube, sie wäre zu erreichen durch Gründung einer Central-Stelle, von welcher alle neueren Werke zu beziehen wären, zu Kauf, wie auch leihweise — für die Musikalienhändler, wie auch für Privatpersonen, die einmal ein einzelnes Stück zu haben wünschen.

Jedem Komponisten, der ein Werk herausgiebt, müsste es zur Pflicht gemacht werden (und es läge ja auch nur in seinem eigenen Interesse), dieser Anstalt einige Exemplare seines Werkes einzuschicken nebst einem geringen Beitrage zu den Kosten der Ankündigung desselben.

Bei dem so sehr erleichterten Postverkehr wäre von allen Enden des deutschen Landes diese Stelle zu erreichen und Jeder würde sie aufsuchen, sobald er weiss: hier ist zu haben, was er auch suchen mag; von hier wird es ihm gern gesendet, denn hier ist es Zweck und Streben, die Stücke in alle Welt zu bringen.

Eine Central-Stelle dürfte es nur geben, denn kämen mehrere, so würde sich die Kraft des Einzelnen zersplittern, er könnte nicht alle Anstalten mit seinen Werken beschicken und der Zweck wäre verfehlt. Deshalb könnte es auch kein kaufmännisches Unternehmen sein, dem Konkurrenz drohen würde, sondern es müsste ein von den Künstlern in's Leben gerufenes, von einem grossen Tonkünstler-Verbande sanktionirtes Institut werden, zu dessen Führung ein zuverlässiger und befähigter Mann eingesetzt würde durch einen Aufsichtsrath aus den Künstlern.

Diese Central-Niederlage wäre der Vereinigungspunkt für die Interessen der Musiker, der Verleger, der Musikalienhändler, des musiktreibenden Publikums, das Kommissions-Bureau für Alle. Das Verhältniss all' dieser Verschiedenen unter einander, der Verleger, Händler, Komponisten könnte dabei fortbestehen, wie es bisher gewesen ist, nur eben für solche Fälle, wo Erlangung eines Stückes schwierig wird, wäre hier der sichere Fundort, und es würde sich gewiss auch manch' andere Bestellung zugesellen, um dem Einzelnen das Geschäft zu vereinfachen.

In bestimmten Zeitabschnitten, vielleicht alle Monate erschiene ein Verzeichniss der neu herausgekommenen Sachen, das an bestimmte Stellen hin gratis verschickt wird, oder auch für ein Geringes zu haben wäre. Es könnten auch wiederholte Anzeigen der älteren Sachen erscheinen, wofür Jeder, der seine Werke angezeigt haben will, die wenigen dazu erforderlichen Zeilen noch wieder zu bezahlen hätte.

Neben dem Verkauf müsste diese Central-Anstalt als ein grosses Leihinstitut bestehen, aus dem Jeder gegen Pfand Sachen auf eine bestimmte Zeit (vielleicht 1 Monat) entnehmen könnte. Sind nach Ablauf dieser Zeit die Noten nicht zurückgesendet, so gelten sie als verkauft gegen das nun verfallene Pfandgeld. Im anderen Falle erfolgt dies zurück nach Abzug des Leihgeldes und Porto.

Für den Händler, der hier ein bleibendes Pfand erlegt oder Kredit hat, fiele ja das Hin- und Hersenden des Betrages fort und es wäre ihm ein Leichtes, seinen Kunden ein gewünschtes Stück mitkommen zu lassen und auch wieder zurückzusenden.

Dem jungen Künstler, der jetzt nach einem Verleger suchen muss, stände es frei, sich auch ferner an einen zu wenden oder nicht. Wenn er das, doch auf seine Kosten gedruckte Stück, selber herstellen lassen und in Verwahrung nehmen will, so ersetzt ihm diese Anstalt den Verleger; er übergiebt derselben eine Anzahl Exemplare und steht mit ihr darüber in Abrechnung; so hat er mit dem Vertrieb des Werkes nichts zu thun, was seiner Künstlerehre zu nahe treten könnte und kann denselben doch überwachen. Für jedes Exemplar, welches dort verkauft wird, bekommt er seinen Gewinnantheil. Dadurch, dass die Sachen leihweis nur auf eine bestimmte Zeit fortgegeben werden, über diesen Termin aber als verkauft gelten, können die Exemplare nicht überall hin zerstreuen und verlieren; in bestimmten Zeiträumen hat er für das nicht mehr Vorhandene sein Geld zu fordern und mag es noch so wenig sein, so ist es eine Kontrolle über das Bekanntwerden seines Werkes und ein kleiner Beitrag zum Ersatz der Summe, die für die Herstellung gebraucht wurde. Die Summe verringert sich dadurch und kann mit der Zeit in Gewinn übergehen.

Mit den einzelnen Verlegern und Autoren stände das Geschäft in fortwährender Verbindung; es müsste neue Exemplare einfordern, wenn die vorhandenen verkauft sind, es müsste zu bestimmten Zeiten mit Jedem Abrechnung halten.

So würde dies allerdings ein enorm ausgedehntes Geschäft, aber es bedürfte nur eines grossen Raumes und entsprechender Arbeitskräfte. In dem grossen Waarenlager, wohl zu beachten, würde für das Geschäft gar kein Kapital stecken, denn es lagert auf Kosten jedes Einzelnen, der sein Werk hingab.

Die Arbeitskräfte würden ja nur angenommen, entsprechend der entstehenden Arbeit, die ihrerseits von allen Seiten her auch wieder entsprechenden Nutzen abwerfen würde, denn das Geschäft müsste für sich den Gewinnantheil haben, wie jede andere Musikalienhandlung ihn hat; es theilt die Einnahme für jedes verkaufte Stück nach festzustellenden Prozentsätzen mit dem Komponisten und dem Verleger, wenn der Komponist nicht etwa sein Werk dem Verleger verkauft hat, oder mit Uebergehung eines Verlegers mit der Centralstelle in directe Beziehung getreten ist.

Es bliebe der Central-Anstalt vielleicht noch ein Gewinn-Ueberschuss, der zu guten Zwecken zu verwenden wäre; zur Unterstützung unbemittelter Talente, zur Herausgabe ihrer Werke, wenn solch ein armer Künstler etwas Hervorragendes geschaffen.

Wenn dieser Entwurf hervorgegangen ist aus dem Bestreben, eine grosse Schwierigkeit für das Bekanntwerden neuerer Tonwerke zu beseitigen, so darf auch eine zweite Schattenseite nicht unbeachtet bleiben, die sich für den Vertrieb solcher Sachen herausstellt.

Es ist ihr Preis! —

Dieselbe Summe, für die ein ganzes Buch klassischer Musik zu haben ist, das man wieder und immer wieder zum höchsten Genuss auf das Notenpult legt; — dieselbe Summe und oft noch mehr soll man zahlen für ein modernes Musikstück, das in nicht zehn Minuten durchgespielt und vielleicht wie bald! — genug gehört ist und wieder zurück gelegt wird.

Es gelten andere Regeln, andere Berechnungen für diese Sachen, es ist nicht auf so starken Absatz zu hoffen, sondern wenige Exemplare sollen die Kosten decken; und nicht nur unvermeidliche Kosten für den Notendruck, nein, auch für ganz überflüssigen, äusseren Aufputz des Heftes. Ein einfaches Titelblatt kennt man nicht mehr; durch allerlei auffallende Zeichnungen und Verzierungen muss es sich hervorthun. Das weisse Titelblatt muss noch von einem farbigen umgeben sein; die Noten selbst sind auseinander gezogen, soweit es nur irgend gehen will, um recht viel Seiten damit zu füllen. Ich habe solche Hefte gesehen, 3 Bogen stark, zu Mark 1,50, die in Wahrheit 11 bis 12 ganz kurze Reihen Notendruck für Klavier enthielten!

Wenn eine Komposition dieses äusseren Aufputzes bedarf, um sich bemerkbar zu machen, so wird ihr innerer Werth zweifelhaft! — Mag sie ihr Glück versuchen, mag sie da bleiben, wo der Werth des Geldes nicht in Betracht kommt.

Schlimm ist es aber, wenn aus solch einer Unsitte eine Sitte werden soll, die sich, „um nicht zu-

rück zu stehen“, auch auf gediegene Sachen überträgt, so, dass dadurch auch diese im Preise unnütz hoch geschraubt werden.

Sehe der junge Künstler im Gegentheil darauf, wie er sein Werk möglichst billig dem Publikum darbieten kann, denn drei Hefte à 1 Mark verkaufen sich leichter, als eines zu 2 Mark; er hat mehr pekuniären Vortheil von den dreien, und sein Werk wird mehr verbreitet, sein Name mehr im Publikum bekannt. H. M.

Antworten.

Fräulein H. P. in Militsch. Der Lehrgang ist ein sehr zweckmässiger. Knorr's Uebungen können Sie fortlassen, das übrige Material macht sie entbehrlich. Beste Empfehlungen an Frau Bürgermeister G.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

In der letzten periodischen Versammlung des Vereins, Dienstag, den 7. Oktober wurde die Angelegenheit des Unterrichts-Nachweises durch Herrn Albert Werkenthin auf erfreuliche Weise geregelt. Nach dessen Idee soll ein Almanach gedruckt werden, in welchem Namen und Wohnung der Vereinsmitglieder, ferner deren Unterrichtsfach, Sprechzeit und die Stufe, für welche sie den Unterricht ertheilen, angegeben sein sollen. Der Almanach soll durch den Buchhandel vertrieben, und das Publikum durch periodische Annoncen in vielgelesenen Zeitungen darauf hingewiesen werden. Herr Werkenthin's Projekt findet allseitige Anerkennung. Die weitere spezielle Ausarbeitung desselben überweist die Versammlung dem Vorstande, dem durch Kooptation die Herren Eichberg, William Wolff, Prof. Rudorff und Schumann beigesellt werden.

Der II. Hauptheil der Tagesordnung war der Vorführung des Lenz'schen Finger-, Hand- und Armleiters gewidmet. Die Erläuterung dieses Mechanismus am Klavier übernimmt Herr Prof. Breslaur, wonach noch andere Mitglieder diese neue Einrichtung prüfen. Herr Prof. Breslaur hält die Lenz'sche Erfindung für wohl geeignet den Schüler sicher an eine richtige Hand- und Armhaltung zu gewöhnen. Ein Gutachten seitens des Vereins wird aber erst gegeben werden können, wenn auch noch andere Mitglieder desselben den Apparat eingehender, als es heut geschehen konnte, geprüft haben werden.

Der erste Schriftführer des Vereins der Musik-Lehrer und -Lehrerinnen, Herr Dr. A. Kalischer, wohnt jetzt Potsdamerstrasse 41.

Druckfehler-Berichtigung.

In einigen Exemplaren der vorigen Nummer des „Klavier-Lehrer“ befinden sich in dem Satz S. 226 Spalte rechts Zeile 14 von unten, welcher beginnt: — „Die Vorübungen in op. 30“ — zwei sinnentstellende Druckfehler. Der Satz muss lauten:

Die Vorübungen in op. 30 sind so erfunden, dass der Schüler die Hand nicht aus der Normalhaltung zu bringen braucht, selbst nicht bei denen für den Unter- und Uebersatz nach dem 4ten Finger, der u. s. w.

Ausserdem auf Seite 226, Spalte 2, letzte Zeile, muss es statt: ich kann wohl zugeben, — ich kann nicht zugeben, heissen.

Anzeigen.

Verlag von Rob. Forberg in Leipzig.

Neuigkeiten-Sendung No. 6, 1879.

Beethoven, Ludwig van. Zwei Quartette für zwei Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Emil Moos.
No. 1. Op. 18. No. 1. F-dur . . . . Mk. 6 50.
No. 2. Op. 74. Es-dur . . . . „ 6 50.

Behe, Franz. Op. 419. Liebes Botschaft. Message d'amour. Message of love. Melodie für Pianoforte . . . . „ 1 25.
— — Op. 420. Taubenpost. Les Colombes messagères. Doves' message. Salonstück für Pianoforte . . . . „ 1 50.
— — Op. 421. Weihnachtsglocken. Les Cloches de Noël. Christmas-bells. Salonstück für Pianoforte . . . . „ 1 50.

Förster, Alban. Op. 60. Liebesfrühling. Le printemps d'amour. Love-spring. Drei lyrische Stücke für das Pianoforte. No. 1—3 à 1 Mk. . . . . „ — —.

Hartl, André. Op. 17. Souvenir Amical. Romance pour Piano . . . . „ 1 —.

Holländer, Gustav. Op. 10. Romanze für Violine mit Begleitung des Orchesters.
Partitur . . . . „ 3 —.
Orchester-Stimmen . . . . „ 5 —.
— — Für Violine mit Begleitung des Pianoforte . . . . „ 2 —.

Keiper, Louis. Op. 30. Die weisse Rose. Favorit-Polka-Mazurka für Pianoforte . . . . „ — 75.
— — Op. 33. Im neuen Haus. Polka für Pianoforte . . . . „ — 75.

Krug, Arnold. Op. 16. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello . . . . . „ 15 —.

Loeschhorn, A. Op. 164. Vierzehn melodische Uebungsstücke für Pianoforte zu vier Händen. Die obere Partie im Umfange von fünf Tönen bei stillstehender Hand. Quatorze Exercices mélodiques pour Piano à quatre mains. Fourteen melodious Exercises for the Pianoforte for four hands. Heft 1. 2. à 1 Mk. 50 Pfg. . . . . . . „ — —.

Rheinberger, Josef. Op. 110. Ouverture zu Schiller's Demetrius für grosses Orchester.
Partitur . . . . „ 5 —.
Orchester-Stimmen . . . . „ 10 —.
Für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet vom Komponisten . . . . . . „ 3 —.
— — Op. 115. Toccata (C-moll) für Pianoforte . . . . „ 2 25.

Rochlich, Gustav. Op. 25. Zwölf Lieder von Karl Enslin für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1. 2. à 1 Mk. 25 Pfg. . . . . „ 2 50.

Schröder, Charles. Op. 53. La Clochette de la vallée. Idylle pour Violoncelle avec accompagnement de Piano . . . . „ 1 25.

Wohlfahrt, Franz. Op. 58. Sechzig instruktive und progressive Uebungsstücke für zwei Violinen. (60 Etudes instructives et progressives pour deux Violons. 60 instructive und progressive Exercises for two Violins.) Heft 4 . . . . „ 1 75.
— — Op. 60. Lieder-Strauss. Eine Auswahl bekannter Lieder in progressiver Folge für den ersten Klavierunterricht bearbeitet und mit Fingersatz versehen. Heft 1. 2. à 1 Mk. 50 Pfg. . . . . „ — —.
— — Op. 61. Jugend-Lust. Leichte Tänze und Märsche für Pianoforte Heft 1. 2. 3. à 1 Mk. 25 Pfg. . . . . „ — —.

In **dritter Auflage** ist erschienen:

Theoretisch-praktische Klavierschule, enthaltend Fingerübungen, Etüden, Volkslieder, Opernmelodien, Variationen, Sonatensätze und Uebungen zu 4 Händen, in progressiver Folge, sowie die Tonleitern und Erklärungen der Kunstausdrücke von **C. Stein**, Kgl. Musikdirektor. 1. Stufe. br. 4 M. (Verlag von **Aug. Stein in Potsdam.**) Früher erschien: 2. Stufe. br. 4 Mk. 50 Pf.

„Diese Klavierschule ist eine der besten, die wir kennen; die Anordnung der Uebungsstücke ist geradezu meisterhaft. Nach **diesem** Lehrgange möchte man als alter Knabe wahrhaftig noch einmal von vorn anfangen mit Lernen, so sehr spricht Alles darin an. Die Ausstattung entspricht ganz dem gediegenen Inhalte." (Kindergarten 1879 Nr. 5.)

Ein Lehrer des **Klavierspiels** und der **Theorie**, pädagogisch gebildet, der lange in Amerika gelebt und der englischen Sprache vollkommen mächtig ist, sucht Stellung an einem Institut, hier oder ausserhalb.

Adressen unter **St.** befördert die Redaktion des „Klavier-Lehrer".

Breitkopf & Härtel's Neue Volksausgabe von Fr. Chopin's Werken.

Fr. Chopin's Werke für das Pianoforte.

Neue revidirte Ausgabe, mit Fingersatz zum Gebrauch im Konservatorium der Musik zu Leipzig versehen von
Carl Reinecke.

I. Balladen. II Etuden. III. Mazurkas. IV. Notturnos. V. Polonaisen. VI Praeludien. VII. Rondo und Scherzos. VIII. Sonaten. IX. Walzer. X. Verschiedene Werke. — Konzerte und Konzertstücke.

Diese vielfach herbeigewünschte instructive Ausgabe ist in klarem, übersichtlichem Drucke, mit Verwerthung der Resultate der kritischen Ausgabe, sowohl in Quart wie in Oktav erschienen, in 10 Einzel-Bänden, wie auch in je 2 Abtheilungen, broschirt und gebunden; ein ergänzendes Supplement wird auf Wunsch am 1. Januar 1880 unentgeltlich nachgeliefert.

Quart-Ausgabe. In 2 Abtheilungen à ℳ 7,50. In 10 Bänden à ℳ 1,50 (III. u. VII. ℳ 1,80). [Eleg. gebunden à ℳ 2 mehr.]
Gross-Oktav-Ausgabe. In 2 Abtheilungen à ℳ 5. In 10 Bänden à ℳ 1. (III. und VII. ℳ 1,20). [Elegant gebunden à ℳ 1,50 mehr.]
Konzerte und Konzertstücke 4°. ℳ 2,50. gr. 8°. ℳ 1,80.
75

Nach einer 11jährigen Thätigkeit als Lehrer des Klavierspiels, der Methodik des Klavierspiels und der Theorie an der „Neuen Akademie der Tonkunst" des Herrn Professor Kullak eröffnet der Unterzeichnete am **1. November** das

Berliner Seminar
zur Ausbildung von Klavier-Lehrern und Lehrerinnen
Luisenstrasse 35.
(Zwischen Schiffbauerdamm und Karlstrasse).

Um in der Musik mit Erfolg zu unterrichten, bedarf es nicht nur eines tüchtigen Wissens und Könnens, nicht nur eines geläuterten Kunstgeschmacks und inniger Hingebung an den Beruf, — sondern es gehört vor allem dazu die Fähigkeit, den Lehrgegenstand klar zu legen und ihn dem Verständnisse von Schülern verschiedener Individualität zu vermitteln.

Von diesem Gesichtspunkte ausgehend, macht es sich das Seminar zur Aufgabe, Denjenigen, welche sich dem musikalischen Lehrfach widmen, Gelegenheit zu einer vielseitigen musikalischen, sowie zu einer tüchtigen methodischen und pädagogischen Bildung zu bieten und Lehrer heranzubilden, welche mit Erfolg, mit Lust und Liebe zu unterrichten, Freude an der Musik im Schüler zu wecken und zu fördern und den Musikunterricht zu einer herzbildenden Disciplin zu gestalten im Stande sein sollen.

Lehrgegenstände sind:

1. **Solo- und Ensemble-Klavierspiel.**
2. **Theorie und Komposition.**
3. **Methodik des Klavier- und Theorie-Unterrichts.**
4. **Pädagogik.**
5. **Musikgeschichte.**
6. **Englische Sprache** mit besonderer Berücksichtigung aller auf den Musik-Unterricht bezüglichen Ausdrücke und Redewendungen.

Das Honorar beträgt für die Mittelklassen 15 Mark } monatlich.
für die Oberklassen 18 „ }

Es ist dem Unterzeichneten gelungen, für den Klavier-Unterricht in den Oberklassen den durch seine langjährige, erfolgreiche Lehr-Thätigkeit am Stern'schen und am Kölner Konservatorium, sowie durch seine künstlerischen Erfolge als Virtuos und Komponist rühmlichst bekannten

Herrn **Professor Dr. Eduard Franck**

zu gewinnen.

Die Anstalt bietet auch solchen, welche das musikalische Lehrfach nicht zu ihrem Beruf erwählt haben, Gelegenheit zu gründlicher Ausbildung im Klavierspiel und in der Theorie.

Das Honorar für diese beiden Fächer beträgt 12 Mark } monatlich.
für die Klavier-Oberklassen 18 „ }

Mit dem Seminar verbunden ist die

Elementar-Klavierschule,

in welcher Schüler von 6 bis 15 Jahren im Klavierspiel und in der Theorie gegen ein monatliches Honorar von **9 Mark** unterrichtet werden. Jeder Schüler erhält wöchentlich **3 volle Stunden.**

Berlin, den 13. Oktober 1879.

Professor Emil Breslaur.

Persönliche oder schriftliche Anmeldungen nehme ich bis zum 1. November in meiner Privatwohnung, In den Zelten 13, entgegen.
Sprechzeit von 1—2½ und 5—6 Uhr.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagog sche Zeitschrift,

unter Mi wirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 21. **Berlin, 1. November 1879.** **II. Jahrgang.**

eses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats 1 kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und usikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Zur Vervollkommnung der praktischen Harmonielehre.

Von **Alfred Kalischer.**

Jeder Musiker, dem es um seine Kunst gewissenhafter und demzufolge vertiefender Ernst ist, wird es als ein erfreuliches Symptom begrüssen, dass gerade in unserer lebendigen Gegenwart die Literatur über Harmonielehre und über Materien, die damit im Zusammenhange stehen, in stetem Anwachsen begriffen ist. Kaum vergeht ein Jahr, das uns nicht neue von wissenschaftlicher und künstlerischer Gediegenheit zeugende Produkte auf diesem Gebiete der musikalischen Kunst bescheert. Es gewinnt den Anschein, als ob die berufenen Elemente des allgemeinen Musik-Genius jetzt mit aller Kraft der ihnen verliehenen Fähigkeiten darnach rängen, eine neue, feste, unerschütterliche Grundlage für den verwickelten Harmonieenbau zu gewinnen.

Man wird bei all diesem eifrigen Ringen und Kämpfen ohne sonderliche Mühe drei Hauptströmungen erkennen. Die Eine wird von denen gebildet, denen das aus hellstrahlendster Kunstzeit Ueberkommene schwach, schwank und selbst morsch zu werden beginnt, während die den entschiedensten Gegensatz dazu bildende Kunstgenossenschaft alle Wissenschaftshebel in Bewegung setzt, um gerade diejenige Art der Harmonielehre, die der strengsten kontrapunktischen Schule so wunderschön eignet, als die allein wahre und seligmachende hinzustellen. Die dritte Hauptströmung endlich wird aus all denjenigen Elementen zusammengesetzt sein, denen die Idee der stetigen **organischen** Entwickelung die unentwegbare, eherne Grundsäule aller wahrhaften Kulturdinge ist. So wie das Weltganze, oder — bescheidener ausgedrückt — das Erdganze einer stetigen Vervollkommnung nicht allein fähig, sondern providentiell gerade zu einer solchen bestimmt ist, also verhält es sich mit jeglichem Faktor dieser Erdenwelt, wie klein oder geringfügig derselbe auch beschaffen sein mag. So auch mit der Musik im Ganzen, und so mit der Harmonik, einem wesentlichen Theile unserer göttlichen Kunst.

Der Verfasser gehört des Weiteren mit zu denjenigen, welche die Harmonielehre für das wahre Fundament der gesammten Tonkunst halten. Der Wunsch allein, dieses Fundament vervollkommnen und konsolidiren zu helfen, veranlasst denselben, in dieser Angelegenheit das Wort zu ergreifen, freilich — wie es schon das Epitheton „praktisch“ in der Ueberschrift errathen lässt — nur insofern, als es für die Verwerthung in der praktischen Musik von Nutzen sein kann.

Der Verfasser stellt sich nun die Aufgabe, in ein Kapitel der Harmonielehre, worin die merkwürdigste Verwirrung obwaltet, ein wenig Klarheit hineinzutragen: es ist das

Kapitel der Septimenakkorde.

Zum besseren Verständniss des Ganzen müssen einige wenige Bemerkungen über die praktische Intervallenlehre vorausgeschickt werden.

In der Gegenwart bilden diejenigen Musiker und Musikfreunde gewiss die Mehrheit, welche (wie, z. B., A. B. Marx, R. Wüerst u. A.) die Epitheta „rein“, „falsch“ für gewisse

Intervalle (Quarte, Quinte und Oktave) als etwas für die *praktische* Harmonielehre durchaus Unnützes gänzlich verwerfen. Dass die Zahl Solcher immer vollzähliger werde, ist wahrlich ein in hohem Maasse berechtigter Wunsch. Nach der Annahme all dieser Kunstgenossen giebt es die folgenden vier Intervallen-Geschlechter*): *grosse, kleine, verminderte* und *übermässige* Intervalle.

Die in sich abgerundeten Definitionen für diese 4 Intervallen-Geschlechter würden also lauten können:

Gross ist ein jedes Intervall, dessen oberer (höherer) Ton leitereigen in der Durscala des unteren (tieferen) Tones enthalten ist. (Z. B.: as—es ist deshalb ein grosses Intervall [Quinte], weil der obere Ton es in As-dur enthalten ist.)

Klein ist ein jedes Intervall, dessen oberer Ton *um einen kleinen Halbton tiefer* steht als der Ton, den die betreffende leitereigene Stufe in der Durscala des unteren Tones erfordert. (Z. B.: h - f ist deshalb ein kleines Intervall [Quinte], weil der obere Ton f einen kleinen Halbton tiefer steht als der Ton fis, den die betreffende [Quinten-]Stufe der H-dur-Tonleiter verlangt. Demnach h—fis eine grosse Quinte, h - f eine *kleine* Quinte.

Vermindert ist ein jedes Intervall, dessen oberer Ton *um zwei kleine Halbtöne tiefer* steht als der Ton, den die betreffende leitereigene Stufe in der Durscala des unteren Tones erfordert. (Z. B.: h—fes ist deshalb ein vermindertes Intervall [Quinte], weil der obere Ton fes um zwei kleine Halbtöne tiefer steht als der Ton fis, den die betreffende [Quinten]-Stufe der H-dur-Tonleiter verlangt. Demnach h—fis eine grosse Quinte, h—f eine kleine Quinte, h—fes eine *verminderte* Quinte.

Uebermässig ist ein jedes Intervall, dessen oberer Ton *um einen kleinen Halbton höher* steht als derjenige Ton, den die betreffende leitereigene Stufe in der Durscala des unteren Tones verlangt. (Z. B. h—doppel-fis [fisis] ist deshalb ein übermässiges Intervall [Quinte], weil der obere Ton d. fis um einen kleinen Halbton höher steht als der Ton fis, den die betreffende [Quinten]-Stufe der H-dur-Tonleiter erfordert. Demnach h—fis eine grosse Quinte, h—f eine kleine Quinte, h—fis eine verminderte Quinte, und h—fisis eine *übermässige* Quinte.

Um ein gegebenes Intervall genau bestimmen zu können, ist als einfachstes Cardinalgesetz festzuhalten, dass der tiefere Ton desselben als Anfangston der nach ihm benannten Dur-Tonleiter angesehen — dass dann untersucht wird, ob der höhere Ton zu dieser Tonleiter gehört, oder wie weit er sich nach unten oder oben von diesem leitereigenen Tone entfernt. Darum ist es erspriesslich, tüchtig die Aufgabe behandeln zu lassen, wie auf einem beliebigen Grundtone alle vier Intervallen-Geschlechter in all ihren gebräuchlichen Arten konstruirt werden, z. B. auf c die Terzen-Art nach den 4 Geschlechtern: c—e (grosse T.), c - es (kleine T.), c—eses (verm. T.), c—eis (überm. T.)

Bei dieser Gelegenheit mag dem Einwande begegnet werden, der von namhaften berufenen Musikern (z. B. von Herrn Professor H. *Dorn*) dagegen erhoben wird, dass überhaupt *nur* vier Intervallen-Geschlechter sanktionirt **werden.** Warum denn — so wird argumentirt — **nicht fünf** Geschlechter, so dass jeder Grundton, abgesehen von der ihm eignenden Durtonart nach oben und nach unten noch je zwei Modifikationen der betreffenden Intervallen-Species erfährt? Weshalb sollte man z. B. neben der grossen Quinte c - g nicht noch diese vier andern Quinten c—ges (klein), c- geses (verm.), c—gis (überm.) und c—*gisis* (doppelt übermässig?!?) über c konstruiren dürfen?

Der Grund, weshalb man bei solchen Aufgaben zu den vier Intervallen-Geschlechtern (gross, klein, verm., überm.) nicht noch als fünftes dasjenige der *doppelt übermässigen* Intervalle hinzunimmt, ist sehr einfach. Weil unserer gesammten Musik nämlich, sowie sie ihre klassische Weihe empfangen hat, nur die *Dur-Tonleiter* und die **harmonische** *Mollscala* theoretisch zu Grunde liegen. Nun kommen in diesen zwei theoretisch allein sanktionirten Ton-Geschlechtern *leitereigen* — und dieser Begriff des Leitereigenen giebt dabei den Ausschlag — allerdings jene vier aufgestellten Intervallen-Geschlechter vor. Es giebt — in Dur und Harmonisch-Moll zusammengenommen — leitereigen *grosse* Primen, Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, Oktaven, — *kleine* Sekunden, Terzen, Quarten (z. B. h—es in c-moll), Quinten, Sexten und Septimen, — *verminderte* Septimen (z. B. h—as in c-moll), — endlich *übermässige* Sekunden (z. B. as—h in c-moll), Quarten (z. B. f—h in C-dur und in c-moll) und Quinten

*) Der Ausdruck „Intervallen-*Geschlecht*", analog dem Ausdruck „Tongeschlecht" empfiehlt sich mehr als der Ausdruck „Intervallen-*Art*". Der Ausdruck Intervallen-Art oder Intervallen-*Species* hingegen würde mehr den Unterabtheilungen der Intervallen-Geschlechter, als den Sekunden, Terzen, Quarten etc. eignen. Man könnte also sagen: Es giebt vier Intervallen Geschlechter (das grosse, kleine etc.); jedes Intervallen-Geschlecht (genus) zerfällt in viele Intervallen-Arten (Species), als da sind: Primen, Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, Oktaven, Nonen, Decimen u. s. w.

(z. B. es—h in c-moll). Ein vermindertes Intervall tritt leitereigen also nur in der Septimen-Art auf, ein übermässiges in drei Arten (Sekunden, Quarten und Quinten, scilicet von der Prime bis zur Oktave gerechnet), aber kein einziges Mal kommt leitereigen ein doppelt-vermindertes oder ein doppelt-übermässiges Intervall vor. Daraus ergiebt sich die durchaus logische Konsequenz, dass die Theorie nur jene vier Intervallen-Geschlechter (gross, klein, verm. und überm.) aufstellt und demgemäss in allen Arten praktisch üben lehrt, aber um so eher berechtigt ist, von weiteren Intervallen-Geschlechtern abzusehen, als sich selbst im Bereiche der harmonischen Alteration ein doppelt-vermindertes oder ein doppelt-übermässiges Intervall nur sehr selten in organischer Nothwendigkeit vorfinden dürfte. —

(Fortsetzung folgt).

Musik der Griechen.

Von Anna Morsch.

III.

(Fortsetzung.)

Ich übergehe die übrigen Dichter dieser Epoche, unter denen noch Namen von hoher Bedeutung, wie Simonides, Bakchylides, Lasos u. s. w. glänzen, und wende mich zu dem grössten Lyriker jener Zeit: Pindar.

Pindar's Heimath war der Flecken Kynoskephalä im thebanischen Gebiete, und er entstammte einer Familie, in der die Kunst, und besonders das Flötenspiel, eifrig betrieben wurde. Pindar trat in den Unterricht des Lasos von Hermione, aber seine Kunst nahm bald einen Aufschwung, die ihn rasch über die Stellung eines Flötenspielers, oder eines Lyrikers von lokaler Geltung hinaustrug; er machte die Kunst ganz zu seiner Lebensbeschäftigung, und dehnte sie auf das ganze griechische Volk aus. Pindar steht zu allen Grossen seiner Zeit in innigster Beziehung, aber sein Verhältniss zu ihnen scheint sich nur durch Poesie ausgedrückt zu haben; es ist nicht das abhängige Verhältniss eines Günstlings, sondern ganz eines edlen, freien Mannes würdig; er lässt oft ernste, mahnende Worte an das Ohr der Grossen klingen, wie sie ganz seinem religiösen, würdigen Charakter entsprechen.

Neben den vielen Gattungen der Chorpoesie, der Hymnen, Päane, Dithyramben u. s. w. stehen seine Epinikien oder Siegesgesänge obenan, sie sind es, die uns hauptsächlich aus der reichen Fülle Pindarischer Muse aufbewahrt sind. Die Epinikien feierten die Siege, die in den grossen Weltkämpfen der bei den Griechen hochgehaltenen Spiele, der Olympischen, Pythischen, Nemeischen und Isthmischen errungen worden waren. Oft fand solche Siegesfeier gleich am Abend des Festspiels statt, wenn beim Beschluss der Kämpfe das Heiligthum im Vollmondscheine von fröhlichen Tischgesängen ertönte; oft erst bei der Heimkehr des Siegers in seine Vaterstadt, die dann auch noch in späteren Jahren wiederholt werden konnte. Solche Feier trug stets einen religiösen Charakter; sie wurde eröffnet durch einen festlichen Zug zum Altar, der Pompa, wobei Opfer stattfanden, und wurde geschlossen durch ein festliches Gelag, dem Komos, und je nachdem das Epinikion bei der einen oder der anderen Gelegenheit vorgetragen, hatte es seinen ernsten oder heiteren Charakter. Eine reiche Fülle dieser Poesien sind uns erhalten; bald ist es der Sieg selbst, der uns darin erzählt wird, bald die Bedeutung des Sieges, sein Verhältniss zum Staat und zur Kunst; bald sind es geistvolle mythische Erzählungen, die hineingeflochten sind. Von all den zugehörigen Melodien ist uns nur eine einzige erhalten, und auch diese wird, und vielleicht mit Recht, als ächt bezweifelt; wenn sie es aber wäre, brächte sie uns eine Ahnung von der hohen Würde Pindarischer Musik, vorausgesetzt, dass er nicht auch schon ältere, bereits vorhandene Nomen seiner Dichtung unterlegte. Winkelmann sagt über die Werke der bildenden, griechischen Kunst, dass ihr höchster Zauber in „edler Einfalt und stiller Grösse" bestände, und hieran scheint nach dem erhaltenen Beispiel die griechische Musik Theil gehabt zu haben. Ich gebe sie Ihnen zum Schluss in der Rhythmisirung, wie sie Fétis versucht hat, die unserer Deklamation am angemessensten erscheint, es existiren noch andere, darunter eine von Böckh, dem tiefen Kenner griechischer Metrik, die im $^6/_4$-Takt ausgearbeitet ist. Die Anordnung des Liedes ist derart, dass der Solosänger die erste Strophe singt; dann fällt bei der zweiten der volle Chor mit Kithar-Begleitung ein. Pindar war selbst Sänger, und mag oft bei den Epinikien die Stelle des Chorführers eingenommen haben; in seiner Jugend hatte er zwei Frauen als Nebenbuhlerinnen: Korinna und Myrtis, welche letztere in öffentlichen Wettkämpfen mit ihm stritt, und wiewohl Korinna äussert: „Ich finde es Unrecht, dass die hellstimmige Myrtis, ein Weib geboren, mit Pindar in den Wettkampf tritt", so trat sie doch später, eifersüchtig auf seinen Ruhm, ihm oft in den Agonen entgegen, und soll ihn fünfmal besiegt haben, wozu ihr allerdings, wie Pausanias meint, ihr Böotischer Dialekt und ihre ausserordentliche Schönheit geholfen hätten.

Schon zu den Zeiten des Pindar begann die Musik und die musikalischen und dichterischen Aufführungen an reicher und prächtiger Ausstattung zu gewinnen, die Chöre wurden aus einer grösseren Zahl Sänger zusammengesetzt, zahlreiche Flötenbläser begleiteten sie, und die bisherige, alte, einfache und edle Musik begann allmählig die strengen Fesseln zu lösen, ihre Formen zu erweitern, und ein glänzenderes Gewand anzunehmen. Der Dithyramb bildete

noch immer die beliebteste Form der Chöre, aber je weiter er sich von der ersten, einfachen Weise entfernte, und sich in Anwendung drastischer Kunstmittel und übertriebenem Luxus gefiel, je mehr fand er in der sich in dieser Periode langsam entwickelnden Tragödie, mit ihrer ernsten, objectiven Haltung ein Gegengewicht. Der erste Ursprung der Tragödie oder des Drama's ist allerdings auch auf den Dithyramb, oder auf den Kult des Bakchus zurückzuführen; es gab aber schon in frühester Zeit neben den fröhlichen, jauchzenden Dithyramben, die den Beginn des Frühlings, die Freude über den unerschöpflichen Reichthum der Natur bei der Erndte feierten, auch ernste Weisen, wie ich Ihnen ja schon von Arion erzählte, dass man ihm die Erfindung der tragischen Weise (τραγικός τρόπος) zuschrieb. Die Tragödie knüpfte an die Lenäen, das bakchische Winterfest an, in welchem ein schwärmerisches Mitempfinden mit den scheinbaren Leiden der Naturgottheit ihren Ausdruck fand. Nach den Ueberlieferungen der alten Gelehrten war die Tragödie ursprünglich ein Chorgesang, der lyrische Theil derselben, der Gesang der Chöre, also zunächst der Hauptbestandtheil. Aristoteles schreibt: „Die Tragödie ist ausgegangen von den Vorsängern des Dithyrambos", und das giebt uns einen deutlichen Fingerzeig für die weitere Entwicklung. Dennoch war wohl Thespis der erste, der den bedeutsamen Schritt that, dass er aus der Wechselrede des Chors eine einzelne Person ablöste, den ersten Schauspieler oder Protagonisten, der für die Aufführung der ersten Tragödien vollständig genügte. Erst Aeschylos fügte den zweiten, den Deuteragonisten, hinzu, und als Sophokles noch den dritten, den Tritagonisten einführte, erschien den Alten die Entwicklung der Tragödie für abgeschlossen. Der frühere Dithyramb hatte sich wesentlich auf die lyrische Seite, den Chor gestützt, er benutzte eine Handlung nur als das Fundament, um darauf seinen eigentlichen Spielraum zu gewinnen; die Tragödie stützte sich im Gegensatz auf das dramatische Element. Lyrik und Chor treten in der weiteren Entwicklung immer mehr in den Hintergrund, die Handlung gewinnt grösseren Raum, mächtig bewegende Ereignisse und Geschicke werden in dem Gedanken ihres Zusammenhangs aufgefasst und entwickelt; dennoch behauptete auch bei den spätesten Tragödien der musikalisch chorische Theil seinen Platz, der Musik blieb die Aufgabe, die „ernste, vollendete Handlung würdig einzunehmen."

Aristoteles definirt die Tragödie folgendermassen: „In Furcht und Mitleid sind Selbst- und Nächstenliebe vereint, die erste erhält uns in der Sorge um das eigene Wohl, die zweite erweckt die Theilnahme für Andere. Wer im ungetrübten Glück lebt und nichts fürchtet, der wird leicht übermüthig, wer am Leben verzweifelt, verfällt in Kleinmuth; Mitleid empfinden wir bei dem Anblick der Noth und über das Verderben unserer Mitmenschen. Die Tragödie soll das Uebermaass oder den Mangel beider Gefühle beseitigen, sie sollen erregt und gereinigt, die Furcht vor einzelnen Uebeln zur Ehrfurcht vor der göttlichen Gerechtigkeit geleitet, das Mitleid in Trauer über die Hinfälligkeit menschlicher Grösse gewandelt werden."

So war die attische Tragödie eine religiöse Feier, ihr lag die Aufgabe ob, das Leid und den Untergang des Schuldigen durch die Sühne seiner Schuld zu vollziehen, sie sollte das geängstigte Gemüth wieder aufrichten durch die Darstellung des Sieges der sittlichen Idee. Voll staunender Ehrfurcht, tief innerlich im Gemüth erschüttert, folgte das Volk der Hellenen den Vorgängen auf der Bühne, es sah sich vor eine unentrinnbare Nothwendigkeit gestellt, die den Tod der Sünde zum Solde setzte; es bebte in Mitleid für seinen Mitmenschen, der einem Leide verfällt, das ihm selbst der nächste Augenblick bringen konnte, aber es sah auch den endlichen Sieg der Gerechtigkeit über das triumphirende Laster. So in innerster Seele erregt, fühlte der Hellene sich frei werden von dem Versinken in kleinliche Angst, oder sah sich herausgerissen aus stumpfer Gleichgültigkeit, und die Kunst war es, die ihn wieder versöhnte mit der sittlichen Weltordnung, die ihn durch Kampf und Noth, durch Schmerz und Tod zum endlichen Frieden, zur Freiheit und Harmonie im Geiste führte.

Es interessirt Sie vielleicht, über die Einrichtung der antiken Tragödie, die so grundverschieden von der unseres heutigen Drama's ist, einiges zu hören. Sie werden vielleicht verwundert den Kopf schütteln, wenn Ihnen etwas, der sonstigen, einfachen Natürlichkeit und dem Schönheitssinne der Griechen anscheinend Widerstrebendes, entgegentritt. Die Tragödie hatte ursprünglich dem Kult des Dionysos gegolten, sie wurde daher auch nur an den, dem Gotte geweiheten Festtagen gefeiert, und wie diese Feste in ihrem ganzen Charakter das Volk aus seinem alltäglichen Leben heraus, in eine erhöhte Feststimmung trugen, so war das Auftreten und das ganze Kostüm der Schauspieler dem angemessen, auch ein aussergewöhnliches, ein bakchisches Festkostüm.

Alle Personen des Chor's trugen lange, buntgestreifte Gewänder und Oberkleider von purpurner oder strahlender Farbe mit goldenen Zierrathen geschmückt; im Uebrigen waren sie aber nicht von der gewöhnlichen Menschengestalt verschieden. Der Schauspieler hingegen, der den Gott oder Heros darstellte, bedurfte schon in seiner äusseren Erscheinung der Erhebung über die alltägliche Menschenbildung. Er trug unter den Füssen die mit sehr hohen Sohlen versehenen tragischen Schuhe, die Kothurne; vor dem Gesicht die über sein Haupt hinausragende, tragische Maske, welche Onkos hiess, so dass er durch diese doppelte Vergrösserung weit über das gewöhnliche Menschenmaass hervorragte. Im Verhältniss dazu waren Brust, Leib und Arme verstärkt und ausgepolstert. Seine Bewegungen, die durch diese Kleidung vielfach gehemmt waren, bestanden aus scharf gemessenen, in einem auf Natur und Sitte aufgebautem System ausdrucksvoller Gesten, welches die Alten als den wichtigsten Theil der dramatischen Kunst betrachteten. Ebenso musste die Stimme zu einem höheren Stärkegrade und metallner Klangfülle ausgebildet werden, damit sie, im Verein mit den scharf gemessenen, rhythmischen Bewegungen, gleichsam gewaltigeren und grossartigeren Wesen, wie der Erde angehörend, den weiten Raum erfüllen konnte. So bekam der antike Schauspieler durch sein grosses, dem Alltagsleben fernstehendes Auf-

treten, ein ideales und heroisches Gepräge, und auf der schmalen, antiken Bühne, mit der so nah gerückten Hinterwand, mochte er mit seinen feierlich gemessenen Bewegungen, seiner gehobenen recitirenden Sprache jenen erhabenen Marmorgestalten griechischer Plastik gleichen, wenn es einem Gotte gefallen hätte, ihnen Leben einzuhauchen, und sie von ihren hohen Postamenten herunter vor die Menschheit treten zu lassen.

(Schluss folgt.)

Musik-Aufführungen.

Die **Berliner Sinfonie-Kapelle**, die unter Herrn Gustav Janke's energischer Leitung jetzt auf's neue einen erfreulichen Eifer entfaltet, führte Mittwoch, den 15. October, im Sommer's Salon, zum zweiten Male eine sehr beachtenswerthe Novität vor, nämlich Albert Becker's D-moll-Sinfonie. Dieser Komponist, der namentlich seit der durch den Riedel'schen Verein in Leipzig aufgeführten grossen Messe seiner Komposition in weiteren Kreisen bekannt wurde, stellt sich auch in diesem sinfonischen Werke als einen Künstler von gediegener Durchbildung und von beachtenswerther Erfindungkraft vor. Die von ihm selbst dirigirte Sinfonie enthält vornehmlich im ersten Satze packend dramatische Momente, wobei freilich nicht unerwähnt bleiben soll, dass diesem vortrefflichen Künstler nicht zur Genüge Klarheit darüber geworden ist, dass die Dramatik in der Sinfonie von ganz anderer Beschaffenheit sein müsse, als die Dramatik der Oper, wo der scenische und dichterische Apparat ja oft über das Abrupte der musikalischen Gebilde hinweghelfen muss. Ausserordentlich stimmungsvoll und beseelender Natur war das Adagio, das neben dem sehr glücklich erfundenen und entwickelten Scherzo mit Recht lebhaften Beifall hervorrief. Der glänzend instrumentirte Schlusssatz, der abermals eine musikalische Verherrlichung des ernsten Spruches „Per aspera ad astra“ darbietet, ist trotz seines gut behaupteten heroischen Charakters und seiner andererseits so melodischen Anmuth in Bezug auf die Originalität der Erfindung dennoch schwächer als die voraufgegangenen Theile. Jedenfalls hat die Gegenwart nicht viele Sinfonieen von einer derartigen Güte hervorgebracht. Die Berliner Sinfonie-Kapelle war sichtbar bemüht, die Intentionen des Komponisten zur Geltung zu bringen.

Alfred Kalischer.

Der erste **Joachim**'sche Quartett-Abend in dieser Saison brachte Haydn's Quartett in F-dur op. 77, Mozart's in D-dur No. 7 und Beethoven's in C-dur op. 59. Wie diese Aufführungen auf den sicheren Grundpfeilern von Kenntniss, Geschmack und Geist beruhen, so ist auch die Anziehungskraft erklärlich, welche sie in jedem Jahre von neuem auf das Publikum ausüben. Andächtig, in weihevoller Stimmung lauschen die Hörer den göttlichen Offenbarungen der Kunst durch ihre berufensten Vertreter, die nur bestrebt sind, das Werk in seiner vollen Schönheit und Reinheit wiederzugeben und sich selbstlos unterordnen, um allein den Genius desselben recht hell und klar leuchten zu lassen.

Herr Hausmann der neue Violoncellist der Vereinigung, zeigte heute ausser seinen schätzbaren, oft gerühmten Eigenschaften auch die grosse Kunst bescheiden, als Theil des Ganzen zum Gelingen beizutragen, was ihn seinen Freunden nur noch werther machen wird.

Emil Breslaur.

Treptow a. d. Toll. Am Sonntag den 29. October hatte der Musiklehrer Herr Döring eine kleine Vorführung von Schülerinnen in seiner Wohnung veranstaltet, um durch die Leistungen derselben seine Methode und die durch dieselbe erzielten Resultate klarzulegen. Herr Döring zeigte dadurch, dass er ein gewissenhafter und strebsamer Lehrer ist, den es auch versteht, die Lust zum Klavierspiel in seinen Schülern zu erhalten und zu fördern, und der je nach Erforderniss des Einzelnen, den Uebestoff nicht schablonenhaft vertheilt und in gleichem Maasse ernste Studien wie klassische Werke und Musikstücke zu angenehmer Unterhaltung seinem Repertoir einverleibt hat. Neben der Sorgfalt, die auf Bildung der Finger und des Anschlags gelegt wird, vernachlässigt er nicht, das geistige Verständniss zu entwickeln und das Bestreben der Schüler, sachgemäss und geschmackvoll ihre Aufgaben vorzutragen, zeigt, dass er sich diese Mühe nicht vergeblich macht. Ausser Etüden von Czerny, Bertini, Heller, Löschhorn kamen kleine Stücke von Wilm, Breslaur, Rohde, Kullak, auch einige Sachen von Schumann, Chopin und Haydn, Mozart und Beethoven an die Reihe. In vierhändigen Stücken und einem Trio von Reissiger war der Beweis erbracht, dass auch das Ensemblespiel hier seine Pflege findet.

A. Naubert.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Hugo Schwantzer, der verdienstliche Leiter des nach ihm benannten Konservatoriums hat den Titel „Professor“ erhalten.

— Der Pianofortefabrikant Bechstein hat der 2. Fortbildungsschule für junge Mädchen (Ackerstrasse 28a), welche bis jetzt zum grössten Theil durch die Opferfreudigkeit der Mitbürger erhalten wurde, einen prächtigen Flügel zum Geschenk gemacht.

— Die Schüler der 3 hiesigen grossen Musikschulen — Kullak, Hochschule, Stern — haben einen Verein behufs gegenseitiger Belehrung und festen, innigen Zusammenhaltens ins Leben gerufen. Die Idee ging von dem Stud. jur. Seligsohn, Schüler der Kullak'schen „Neuen Akademie der Tonkunst“, aus, der auch zum Vorsitzenden gewählt wurde.

Luther sagt einmal: „Wenn dem Teufel soll ein

rechter Schade geschehen, so muss es durch die Jugend geschehen.“ Nun, wenn die musikalische Jugend das edle Ziel verfolgt, in Liebe und Einigkeit zu einander zu stehen, dann ist Hoffnung vorhanden, dass dem Teufel des Neides und der Zwietracht, von dem ein Theil der Musiker leider immer noch voll und ganz besessen ist, gar bald der Garaus gemacht werden wird.

— Hofkapellmeister Karl Eckert ist ganz plötzlich gestorben. Nachdem er bis 6 Uhr Nachmittags Unterricht ertheilt, wollte er sich, wie die „Nat.-Ztg.“ erzählt, in eine Gesellschaft begeben. Unterwegs von einer Unpässlichkeit befallen, rief er eine Droschke an, mit der Weisung, ihn nach seiner Wohnung, Schöneberger Ufer 36, zu fahren. Der Kutscher hielt irrthümlich vor dem Hause 30, riss, da Niemand ausstieg, den Schlag auf und fand den Insassen todt. Die Leiche wurde nach dem Elisabeth-Krankenhause gebracht, dort erkannt, auch von dem rasch herbeigerufenen Dienstmädchen rekognoscirt. — Karl Anton Florian Eckert kam als Sohn eines Wachtmeisters bei den Garde-Ulanen in Potsdam, den 7. Dezember 1820 zur Welt. Der als Dichter bekannte Hofrath Förster nahm sich des früh verwaisten Knaben an, der in der Musik so rasche und erstaunliche Fortschritte machte, dass er von der eleganten Berliner Gesellschaft als Wunderkind gehätschelt wurde. In einer Zeit, in der Andere noch an der Tonleiter buchstabiren, führte er schon die schwierigsten Dinge auf dem Klavier und der Geige aus. Noch nicht zehn Jahre alt, hatte er bereits eine Oper und drei Jahre später ein Oratorium vollendet. Rungenhagen und Mendelssohn unterrichteten ihn in der Komposition. Eckert wurde, nachdem er, von vermögenden Gönnern unterstützt, auf ausgedehnten Kunstreisen ganz Europa durchstreift, 1851 Akkompagnateur bei der italienischen Oper in Paris, begleitete 1852 Henriette Sontag nach Amerika, kehrte in demselben Jahre als Kapellmeister der italienischen Oper nach Paris zurück, stand in gleicher Eigenschaft von 1854 bis 1860 an der Spitze der kaiserlichen Oper in Wien, zu deren technischem Direktor er sogar ernannt worden, und ging 1861 als Hofkapellmeister nach Stuttgart. Aus dem letzteren Amt 1867 geschieden, wurde er bald darauf als erster Kapellmeister an unsere Hofbühne berufen.

— Herr J. Kotek, ein Schüler des Herrn Professor Joachim und der Königlichen Hochschule, erhielt den Preis der Mendelssohnstiftung (1500 Mk.) für den ausgezeichneten Vortrag des ersten Satzes aus dem ungarischen Konzerte seines Lehrers. Bei dieser Gelegenheit erwähne ich eine Anzahl hervorragender Schüler Joachim's, welche sich fast sämmtlich als Virtuosen einen Ruf erworben haben und ehrenvolle Stellungen bekleiden. In der hiesigen Königlichen Kapelle wirken 8 erste Geiger und zwei Bratschisten, unter ihnen Gustav Holländer, Waldemar und Felix Meyer. Petri, Konzertmeister in Sondershausen, hat sich hier im vorigen Jahre durch sein virtuoses Spiel vortheilhaft bekannt gemacht. Halir, den vorjährigen Besuchern der Bilse-Konzerte noch im guten Gedächtnisse, ist Konzertmeister am städtischen Theater zu Königsberg i. Pr. Daselbst wirken auch die Herren Brode und Schnitzler. In Bremen ist Skalitzky, in Frankfurt a. M. Hess, in Cöln Gompertz und Gustav Jensen, letzterer Lehrer am Konservatorium. Häflein fand eine Anstellung als Königlicher Konzertmeister in Hannover, Müller in Wiesbaden, Kess in Amsterdam, Deeke als grossherzoglicher Konzertmeister in Karlsruhe. Herr Richard Barth, Konzertmeister in Münster, ist nicht nur ein tüchtiger Geiger, sondern auch ein sehr feiner Musiker, was ein Heft Lieder, op. 6, darthut, das soeben bei Rieter-Biedermann erschienen ist und auf welches ich noch zurückkommen werde. Noch sind zwei Künstler zu nennen, die im Auslande sich Ehre und Anerkennung errungen haben; es sind dies die Herren Marsick und Pinelli, ersterer gegenwärtig in Paris, der letztere in Rom.

— Das letzte Preisausschreiben, welches der Ausschuss des deutschen Sängerbundes an die Komponisten für Männergesang erlassen, hatte die Einsendung der enormen Anzahl von 733 Kompositionen zur Folge. Nicht mit Unrecht sagt eine Leipziger Musik-Zeitung, dass von rechts wegen eigentlich die Männer prämiirt werden müssten, die die Riesenaufgabe der Durchsicht übernommen hatten. In einer Sitzung des Musik-Ausschusses, welche im August in Meiningen stattfand, einigte man sich, 8 Kompositionen zu prämiiren. Die betreffenden, versiegelten Kouverts wurden geöffnet und das Resultat war die Annahme von folgenden Quartetten: 1) Wo du hingehst (Trauungsgesang) von R. Schwalm in Königsberg. 2) Cantilena potatoria von Th. Krause in Berlin. 3) Von dem Thal bis zu den Hügeln von W. Speidel in Stuttgart. 4) Sommerruh, wie schön bist du von F. Janson. 5) O, wie ruft die Trommel von F. Pacius in Helsingfor. 6) Muss einer von dem Andern von N. v. Wilm in Wiesbaden. 7) Schweigsam treibt ein Einbaum von Attenhofer in Zürich. 8) Wenn ich ein Waldvöglein wär von O. Schmidt in Berlin. — Diese erwählten Lieder finden Aufnahme im 7. Heft des deutschen Liederbuchs. Als Preisrichter fungirten die Herren: Prof. Faisst in Stuttgart, Universitäts-Musikdirektor Langer in Leipzig, Musikdirektor Mohr in Berlin, Musikdirektor Stiehl in Lübeck, Kapellmeister Tauwitz in Prag.

— Der Finanzminister Bitter, bekanntlich der Verfasser werthvoller musikgeschichtlicher und musikwissenschaftlicher Werke, hat bei dem Banket aus Anlass der Einweihung der neuen Düsseldorfer Künstler-Akademie auf einen auf ihn ausgebrachten Trinkspruch, der ihn zugleich als Kunstfreund und Kunstkenner pries, u. a. erwidert: Es sei gesagt worden, dass an seine Stellung im Ministerium grosse Hoffnungen seitens der Kunst geknüpft würden. Er wolle dies zugestehen, und so weit er irgend könne, werde er seine Gesinnung in dieser Beziehung bethätigen und sein Kollege, der Kultusminister als Chef aller Kunstanstalten solle ihn seiner Zeit an dieses Versprechen erinnern und er selbst werde es nicht vergessen. Wenn er, der Finanzminister, aus seiner Jugend etwas sagen solle, so müsse er das Geständniss ablegen, dass er in die büreaukratische Karriere gedrängt worden sei, weil man glaubte, er werde

Künstler werden. Er sei das nicht geworden und er habe es immer sehr schmerzlich gefühlt, dass er es nicht erreicht habe, nach den Idealen seines Herzens seinen ganzen Lebensinhalt gestalten zu können. Allerdings sei er in diesem Augenblicke nicht auf Rosen gebettet, es wachsen auch Dornen auf seinem Wege. Alles dasjenige, was er der Kunst versagen müsse, erscheine ihm wie ein persönliches Urtheil, und nur mit grösster Mühe könne er sich je entschliessen, dem Wunsche seines Herzens gegenüber Nein zu sagen.

— Wohl zu den grössten Seltenheiten gehört ein musikalischer Taubstummer. Als solcher kann ein 13jähriger Zögling der Königlichen Central Taubstummenanstalt, Linienstrasse 83, bezeichnet werden. Derselbe verlor im 6. Jahr das Gehör und wurde bis zu seiner Aufnahme in die Anstalt 7 Jahre lang von einem Volksschullehrer unterrichtet. Unter anderem lernte er auch Klavierspielen und erlangte darin eine überraschende Fertigkeit. Der Gehörlose spielt regelrecht schwierige Tonstücke sowohl von Noten ab als auch aus dem Kopfe. Wohl hat es schon mancher Taubstumme zum Spielen einer Melodie mit einer Hand, wohl gar mit beiden gebracht, aber zu einer solchen Gewandtheit kommt ein völlig Gehörloser äusserst selten, weil diese Beschäftigung für ihn mechanisch und geisttödtend ist. Um sich ungefähr vorstellen zu können, was derselbe beim Klavierspielen empfindet, mögen sich die Musiker unter uns an eine windlose Orgel setzen und eine schwierigere Pièce auf der tonlosen Tastatur regelrecht einüben. Gehören schon die Fingerübungen auf den in Musikschulen gebräuchlichen stummen Klaviaturen nicht zu den angenehmen Beschäftigungen der Musiker, so bereitet die Lösung einer solchen Aufgabe denselben geradezu Tantalusqualen. Die gleiche und eine fast bis an die Grenze des Möglichen reichende Energie muss man vom Taubstummen verlangen, wenn er ein musikalisches Instrument spielen lernen soll. Wenn nun der erwähnte Zögling dennoch gern und oft stundenlang Klavier spielt, so ist das um so auffallender, als er anscheinend kein Gehör besitzt. Bei den dahin zielenden Untersuchungen durch den weit bekannten Taubstummenlehrer Hoehne, welcher sich über die hierbei anzuwendenden Methoden auf seinen Reisen im In- und Auslande bei den Autoren selber genau informirt hat, stellte sich nun heraus, dass der Zögling weder Sprach-, noch Wort-, noch Vokalgehör noch ein Gefühl für Melodik besitzt, wohl aber ein Verständniss für singuläre und harmonische Töne hat. Wird derselbe dicht an ein tönendes Tastinstrument, beziehungsweise an ein Harmonium gestellt, so unterscheidet er Konsonanzen von Dissonanzen und giebt dies durch mimischen Ausdruck des Behagens und Unbehagens zu erkennen. Je entfernter er von diesem steht, desto unklarer wird die Unterscheidung. Es ist dies ein Beweis, dass der Gehörsnerv resp. die betreffende Nervenklaviatur wahrnehmungsfähig ist. Derselbe rezipirt aber die Empfindungen nicht durch das äussere Ohr, welches zur Fortleitung der Schallwellen unfähig geworden ist, sondern wird durch die den Körper peripherisch durchlaufenden Gefühlsnerven über die Art der Schwingungen resp. der Erschütterungen des tönenden Körpers telegraphisch benachrichtigt. Ein Gleiches geschieht, wenn wir uns beide Ohren zuhalten und eine tönende Stimmgabel auf die Zähne stellen. Könnte dieser Gehörlose von den Erschütterungen tönender Körper isolirt werden, so würde er auch in unmittelbarster Nähe der letzteren keinen Ton wahrnehmen. — Leider ist sein Gehörsgrad bei der sprachlichen Ausbildung nicht benutzt worden, sonst wäre seine nunmehr völlig unverständliche Aussprache klangvoll und deutlich erhalten worden. Sein Vokabel- und Sprachformenschatz ist ebenso sehr reduzirt und die Kunst des Absehens vom Munde hat er gar nicht erlernt.

— Herr Pignol hier hat einen Apparat erfunden, mit welchem man eine ganze Seite Papier jedes Formats auf einmal liniiren kann. Auch zum Ziehen von engern und weitern Notenlinien — immer eine ganze Seite auf einmal — hat ihn der Erfinder eingerichtet. Ich erwähnte dieser Erfindung in meinem Berichte über die die Musik betreffenden Gegenstände der Berliner Gewerbe-Ausstellung, habe den Apparat inzwischen genau geprüft und ihn sehr zweckmässig befunden.

— Die Stadt Pesaro, in welcher bekanntlich Rossini geboren wurde, hat jetzt aus dem Nachlasse des Komponisten die Summe von 1,796,912 Franken erhalten. Die Zinsen sind für das zu gründende Liceo Rossini's bestimmt.

Dresden. Die Pianinos von Robert Seitz in Leipzig wurden auf der Dresdener Ausstellung von Erzeugnissen der Kunst, Wissenschaft und Industrie für die Jugend mit dem ersten Preise ausgezeichnet.

Wien. Der Magistrat hat den pietätsvollen Beschluss gefasst: „Dem Gemeinderathe zu empfehlen, dass auf den noch bestehenden alten Friedhöfen und so lange diese existiren sollen, die Gräber, beziehungsweise Grabdenkmale der Tonheroen Mozart, Gluck, Josef Haydn und Beethoven das ganze Jahr hindurch in einem entsprechenden Blumenschmucke auf Kosten der Stadt Wien erhalten werden.“ Das geraubt gewesene, jedoch durch Anwendung von Gewalt verbogene Brustbild-Medaillon Mozart's wurde vom Bildhauer Pönninger umgegossen und wird wieder seinen Platz auf dem Denkmale erhalten. Nur einem sehr geringen Bruchtheile von den Verehrern dieser Tonheroen dürfte es bekannt sein, dass seit einer Anzahl von nahezu fünfzig Jahren in Wien ein Fond besteht, der so lange verwaltet werden soll, bis er zu einer Summe herangewachsen sein wird, die dazu ausreicht, um den Meistern der Tonkunst Mozart, Gluck und Josef Haydn ein entsprechendes öffentliches Denkmal zu errichten. Ebenso wenig bekannt ist, dass ein Herr Much eine Summe von mehreren tausend Gulden zu dem Zwecke gesammelt hat, um dem Tonmeister der „Schöpfung“ und der „Vier Jahreszeiten“ ein öffentliches Denkmal im Wiener Bezirke Mariahilf zu errichten. Diese Summe soll mittlerweise ebenfalls fruchtbringend hinterlegt und der Vorstand und Ausschuss des Bezirkes Mariahilf mit der Realisirung dieses Gedankens betraut worden sein.

Bücher und Musikalien.

S. de Lange: Serenade für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 23. Bonn, Gustav Cohen.

Unter den mir seit zehn Jahren bekannt gewordenen neuen Werken für Kammermusik ist mir keines erinnerlich, das mich so erfreut, so nach allen Richtungen hin befriedigt hätte, wie diese Serenade. Sie basirt auf anständiger und doch in's Ohr fallender Melodik, reichem Wissen und Können und fein gebildetem Geschmack. Der Komponist ist kein bahnbrechendes Genie, aber zu seinem Glücke will er das auch nicht sein. Er bläht sich nicht unnöthig auf und verbittert weder sich, noch andern die Freude an dem, was sein schönes, wohlgepflegtes Talent auf den von den grössten Meistern älterer wie neuerer Zeit angebahnten Wegen künstlerisch Selbstständiges hervorzubringen vermag. Er quält sich und Andere nicht mit mühevollem Suchen nach Absonderlichem, noch nicht Dagewesenem, sondern er schreibt natürlich ohne dabei harmonische, kontrapunktische und kombinatorische Feinheiten vermissen zu lassen. Allein er weiss in Vorführung derselben, wie auch in der Ausdehnung der einzelnen Musikstücke Maass zu halten und den Inhalt, sowie die Ausdehnung derselben in ein richtiges Verhältniss zu bringen. Wohlklang herrscht in allen fünf Nummern durchweg nicht nur in der Konzipirung, sondern auch in der Behandlung der einzelnen Instrumente und in deren Zusammenstellung. Die Form ist überall streng gewahrt und setzt den Hörer, wohl unterstützt durch prägnante Themata und Melodien, in den Stand, sofort mit vollem Verständniss die Tonstücke erfassen zu können. Das erste, etwa Notturno möchte ich es nennen, nimmt das Ohr sofort durch ein reizendes D-dur-Thema gefangen, welches auch wohl besondere Gnade vor dem Komponisten gefunden hat, da er es noch einmal, und zwar mit vielem Geschmack in das Finale verwebt. Das als No. 2 figurirende Scherzo in H-moll, mit einem Zwischensatz in D-dur interessirt wesentlich durch gewandte und wohlklingende Polyphonie. Die Ueberleitung in die Tonika, welche im Trio mit dem figurirten Halteton der Bratsche anhebt, betrachte ich als dankbar zu acceptirende Delikatesse für meinen musikalischen Gaumen. Das Adagio, in süsse Melodik getaucht, ist voller Abwechslung ohne jedoch die nöthige Einheitlichkeit vermissen zu lassen. Ob der streng gewahrte Parallelismus der beiden Theile nicht in etwas geringerem Grade hätte durchgeführt werden sollen, um der Kodifizirung schneller zuzutreiben, das lasse ich dahin gestellt. Der kurze vierte Satz, so zu sagen ein langsamer Mazureck mit seinem so einfachen und doch so reizvollen Trio heimelt mich am meisten an. Ihm möchte ich unbedenklich die Palme reichen. Thematisch ist mir das Finalallegro der wenigst liebe Satz. Dagegen bietet er mit seinem dreitaktigen Hauptmotiv ausserordentliche rhythmische Mannigfaltigkeit und weist einen brillant gearbeiteten Mittelsatz mit höchst geistvoller Ueberleitung in's Hauptthema und äusserst anziehender Kodifizirung auf. — Jedenfalls wird das schwierige, oft so ermüdende Amt, neue Werke zu beurtheilen, ein leichtes und erfreuliches, sobald dieselben derart sind, wie das vorliegende. Herrn de Lange bitten wir, auf der betretenen Bahn fortzuschreiten, allen Kammermusikvereinen aber, privaten wie öffentlichen, rathen wir dringend an, die Bekanntschaft dieses Werkes zu suchen.

Richard Wüerst.

Es liegt eine Anzahl von Liedern für eine Singstimme mit Pianoforte vor, und leider bestätigt sich auch diesmal wieder die von mir mehrfach gemachte Erfahrung, dass die Ausbeute an Gutem und Bedeutendem verhältnissmässig immer geringer wird, je mehr solcher Kompositionen vorliegen. Die Sache geht aber ganz natürlich zu. Denn welcher Musiker hat nicht wenigstens ein Lied geschrieben? Aber noch besser ist die Frage gestellt, welcher Musiker hat kein Lied geschrieben?! Dabei gedenke ich noch gar nicht der Dilettanten. Alle Welt schreibt Lieder, denn das erscheint ja so leicht. Wo aber die Fortpflanzung eine so überaus zahlreiche ist, wie in der Liederkomposition, da sind die Löwengeburten selten, fast so selten, wie die Schubert's und die Mendelssohn's. Zum Glück müssen wir aber hinzufügen, dass auch die Sterblichkeit im genus „Lied" so gross ist, dass die Geburten durch die Todesfälle mehr als ausgeglichen werden. Unter den vorliegenden Liedern findet sich keine Löwengeburt, doch manches Wohlgestaltete und Erfreuliche. Am besten heben sich aus der Menge „Zwei Lieder Margaretha's" aus Scheffel's Trompeter von Säckingen ab, in Musik gesetzt von **Fritz Kirchner** und als fünfundsiebzigstes Werk bei H. Stempelmann's Nachfolger in Danzig herausgegeben. Sie sind nicht grau in Grau gemalt, sondern charakteristisch und sangbar, dem Ohre gefällig, ohne doch trivial zu werden.

Ludwig Heidingsfeld zeigt sich in zwei Liedern, op. 10, Berlin, Bote & Bock, als nicht unbegabt für dies Genre der Komposition, ohne aber Bedeutsames oder wirklich Gelungenes zu bieten. No. 1 „Dass Du mich liebst" etc. beginnt in G-moll und schliesst in D-dur, nicht etwa mit einem plagalischen Schluss, sondern es folgt einfach auf einen G-moll- ein D-dur-Satz. Das erscheint mir entweder gesucht oder — ungeschickt. No. 2 „Suchst Du im frischen Waldesgrün" etc. überragt indessen No. 1 in jeder Beziehung und gehört zu dem oben angeführten Erfreulichen, wenngleich es nicht so anmuthig und natürlich ist, als zwei Lieder von Heidingsfeld, welche ich in einem Konzert vortragen hörte.

Adolf Wallhöfer, dessen erste Lieder wir an anderer Stelle vor Jahr und Tag beurtheilt haben, hat sich in seinem Op. 15 und 16 (Berlin, Bote & Bock) sehr zum Vortheil für dieselben von der früher beschrittenen Bahn entfernt. Die Melodien sind jetzt prägnanter erfunden und bilden mehr den eigentlichen Kern der Lieder, wie damals, wo die Begleitung förmlich den Gesang überwucherte und verunzierte. Es fehlt dem Komponisten jedoch noch an rechter Selbstständigkeit und innerem Gehalt bei Erfindung

seiner Themata; auch dürfte die Deklamation wohl noch strengerer Kritik unterworfen werden. Ausserdem warne ich vor allzu massenhafter Produktion in derselben Kompositionsgattung und vor ungünstiger Wahl der Texte. So erscheinen mir die Dichtungen von Hamerling, welche dem op. 16 zu Grunde liegen und das Heyse'sche „Wer das genossen" in der That wenig geeignet zur Liederkomposition. Für die bestgelungenen Lieder halte ich No. 1 aus op. 15 und No. 2 und 3 aus op. 16.

Franz Bendel, der ausgezeichnete, zu früh verstorbene Pianist, tritt mit seinem Op. 100 (Leipzig, Rob. Forberg) als mit einem nachgelassenen Werk hervor. Ich habe weit Besseres aus seiner Feder kennen gelernt und würde das Andenken des Künstlers für besser gewahrt erachten, wenn diese acht posthumen, phrasenhaften Gesänge unedirt geblieben wären.

Richard Wüerst.

Meinungs-Austausch.

Sehr geehrter Herr Professor!

Als ich mich entschloss, den Ausführungen des Herrn Steinle über Unter- und Uebersetzen entgegenzutreten, fühlte ich mich von vornherein nicht als der Verfechter persönlicher Anschauungen und Erfahrungen, denn meine Worte enthielten nichts anderes, als was seit langer Zeit von einer Reihe pädagogischer Autoritäten anerkannt und gelehrt wird. — Wenn Sie in der Anmerkung No. 1 [1]) sagen: „Herr Steinle hat Recht —" so verurtheilen Sie also damit zugleich eine Lehrmethode, welche durch die erreichten Erfolge zum mindesten doch ihre Existenzberechtigung erlangt hat. — Nach Ihren eigenen Worten in derselben Anerkennung „ermöglicht" die von Ihnen und Herrn Steinle vertretene Methode: „eine sehr schöne Bindung", gewährt also zugestandenermassen hinsichtlich der letzteren ebenso wenig Sicherheit, wie die angegriffene Handhaltung die Sicherheit des Anschlages gefährden soll.[2]) Um dieser Handhaltung zu ihrem vollen Rechte zu verhelfen, ist es daher eigentlich nur nöthig nachzuweisen, dass ihr keine Anschlagsunsicherheit anhaftet. Dieser Nachweis kann aber nicht theoretisch, sondern, in überzeugender Weise, nur praktisch, also durch eigene Erfahrung und beim Unterrichten geführt werden.

[1]) Siehe No. 19: „Meinungs-Acusserung".

[2]) Wer sich jährlich einer Rente von 100,000 Mk. erfreut, dem „ermöglicht" dieses Einkommen, den Winter in Italien zuzubringen, vorausgesetzt, dass er es will; aber sicher ist es, dass er es kann, — denn „ermöglichen" heisst, eine Bedingung herbeiführen, unter der etwas vollbracht werden oder geschehen kann, und Bedingungen sind hier der Wille und die 100,000 Mark; — wer E. D. Wagner's, Germer's und Anderer Lehre von der Ornamentik genau studirt hat, dem ermöglicht dieses Studium eine genaue Kenntniss von der richtigen Ausführung der musikalischen Verzierungen, der weiss also ganz sicher, dass „die Vorschlagsnote der Melodie mit der entsprechenden Begleitungsnote zusammenfällt", dass also Herr Steinle mit seinen Ansichten darüber im Unrecht ist. — Wenn ich nun behaupte, dass geschicktes Unterbringen des Daumens unter den vierten Finger bei ruhigem Fortschieben der Hand und des Unterarmes eine sehr schöne Bindung „ermöglicht", so versteht man darunter, dass diejenigen, welche sich jene Geschicklichkeit angeeignet, ganz sicher ein schönes legato auszuführen im Stande sein werden, denn die erworbene Geschicklichkeit bildet die Bedingung, von deren Vorhandensein die schöne Darstellung des legato abhängt.

Wenn Sie aber behaupten, meine Anwendung des Wortes „ermöglicht" enthalte ein Zugeständniss für die Unsicherheit der von mir vertretenen Methode, so ermöglicht mir dies den Schluss, das heisst die Bedingung ist vorhanden, welche mich mit Sicherheit schliessen lässt, dass Ihnen die Begriffsbestimmung des Wortes „ermöglichen" nicht ganz klar ist.

E. B.

Die Frage, auf welche Weise das Unter- und Uebersetzen am zweckdienlichsten ausgeführt werden soll, kann nach meiner Auffassung überhaupt nur dann richtig beantwortet werden, wenn sie rücksichtlich des Elementarunterrichts in Betracht gezogen wird.[3]) Fertige Spieler (um mich eines populären Ausdrucks zu bedienen) dürfen sich ihre Technik jederzeit zurecht legen, wie es ihnen gerade am besten passt — sobald die Ausführung nur schön ist, wird gerechter Weise Niemand etwas dagegen einwenden können. Anders aber stellt sich die Frage für den Lehrer bei den Anfängern, namentlich bei der überwiegend grossen Masse weniger talentirter Kinder. Die Hauptaufgabe des Elementarunterrichts: Jeden Schüler von Anfang an an ein möglichst stetiges legato zu gewöhnen, wird unstreitig am ehesten dann erreicht, wenn die Unterrichts-Methode es ermöglicht[4]), das zusammenhängende Spiel (legato) in der That niemals zu unterbrechen. Man kann ja ein das Ohr ebenso, wie das ächte, befriedigendes scheinbares[5]) legato nach Ihrer Methode herstellen; die Frage ist aber, wie schon gesagt, nur die: „Wie gelingt ein legato dem Anfänger am leichtesten und besten!?

Man unterscheidet wohl auf fast allen Gebieten der Kunst eine sogenannte strenge und eine freie Manier[6]) der Ausführung. Nirgends aber habe ich

[3]) Ja wohl, und hierin bin ich mit Ihnen vollständig einverstanden. E. B.

[4]) „Ermöglicht"? Ei, ei, gewährt ja nach Ihrem eigenen Zugeständniss keine Sicherheit. E. B.

[5]) Darf ich mir die Frage erlauben, ob der Hunger desjenigen, der seinen Magen befriedigt hat, „ächt" oder „scheinbar" gestillt ist? E. B.

[6]) Hier handelt es sich weder um eine strenge noch um eine freie Manier, sondern einzig und allein darum: „Ist die Art und Weise der Ausführung des legato, welche eine ruhige Haltung der Hand ermöglicht, derjenigen vorzuziehen, welche eine die Sicherheit des Anschlages leicht gefährdende Drehung der Hand erfordert?"

Vor allen Dingen kommt es darauf an zu untersuchen, wie ein legato auf dem Klavier eigentlich ausgeführt wird. Eine strenge Bindung, wie sie die menschliche Stimme, die Streich- und Blase-Instrumente hervorbringen können, ist nicht möglich.

Wollen wir zwei Töne des Klaviers miteinander verbinden, so muss nach L. Köhler's Erklärung (System. Lehrmethode für Klavierspiel und Musik S. 60 Bd. I)

> „genau in dem Zeitpunkte, wo die eine Fingerspitze die Taste verlässt, auch die folgende die Taste treffen; nur wo Beides genau in Einem Moment zusammentrifft, wird das Legato entschieden sein." — „Es darf dabei weder eine Lücke zwischen zwei auf einander folgenden Tönen vorhanden sein, noch darf beim Eintritte eines neuen Tones von dem Klange des vorhergehenden etwas gehört werden."

Wenn Rubinstein es ermöglicht, mit ein und dem-

bis jetzt entdecken können, dass es gut ist, wenn man einen Anfänger mit der ersteren zuletzt, oder, wie es bei der von Ihnen vertretenen Methode den

selben Finger eine wunderschön gebundene, gesangvolle Tonleiter zu spielen, so beruht dies eben darauf, dass er mit grosser Geschicklichkeit die neue Taste genau in dem Zeitpunkt anschlägt, in welchem derselbe Finger die vorige verlässt.

Ist nun die Hervorbringung eines schönen Legato dadurch bedingt, dass das Aufheben des einen und Niederdrücken des anderen Fingers in einem Moment zusammentrifft, so wird es auch bei einiger Uebung möglich sein, weiter auseinander liegende Intervalle, z. B. die Töne einer Duodezime, c—g, gebunden zu spielen, ohne dass die Hand die Normalhaltung zu verlassen braucht. Ist aber zwischen diesen Tönen eine Bindung ohne Drehung der Hand möglich, warum nicht auch bei'm Untersatz des Daumens nach dem 4ten Finger, bei welchem die Entfernung eine viel geringere ist? Hat der Daumen die Uebung erlangt, sich locker und möglichst weit, nach dem 5ten Finger zu, unter der inneren Handfläche zu bewegen, so wird derselbe auch nach dem 4ten Finger die nächste Taste entweder ohne jede Drehung erreichen, oder es wird sich nur ein so kleiner Zwischenraum zwischen ihm und dem vorigen zeigen, dass es leicht zu ermöglichen ist, bei'm Fortbewegen des Armes mit der Hand Niederdruck des einen und Aufheben des vorigen Fingers in einen Moment zusammenfallen zu lassen, also eine Bindung zu erzeugen, bei der die Hand in der 5-Finger-Lage verbleiben kann. — Mögen auch durch eine leichte Drehung der Hand beim Untersetzen, gegen die ich übrigens bei vorgeschrittenen Schülern, die sich einen guten Anschlag angeeignet, durchaus nichts einzuwenden habe, die beiden zu bindenden Töne näher an einander gerückt, also die Bindung mehr begünstigt werden, als es bei ruhiger Haltung der Hand möglich ist; die kleine Unbequemlichkeit, welche meine Art mit sich bringt, über die der Schüler aber durch zweckmässige Uebungen bald hinweg kommt, wird reichlich aufgewogen durch die grössere Ruhe und Sicherheit des Anschlages, denn: Ruhe der Hand in allen Lagen ist die erste Bedingung zur Erzielung eines guten Anschlages.

Ich beharre bei meiner Meinung und glaube, sie durch Gründe genügend unterstützt zu haben. Eine Drehung der Hand beim Unter- und Uebersetzen ist gefährlich. Ich werde in dieser meiner Meinung durch Autoritäten ersten Ranges unterstützt. Nur eine darauf bezügliche Stelle aus Dr. A. Kullak's Aesthetik des Klavierspiels S. 168 (Neue Ausgabe von Dr. Bischoff), will ich anführen:

> „Die Handdrehung, als der bekannteste Fehler, wird gewöhnlich auf die Schuld des Daumens bezogen. Dies ist aber irrig; sie erfolgt oft bei ganz geschmeidigem Daumen, und hat ihre Ursache in dem unrichtigen Hingleiten des Armes. Meistens erfolgt sie in dem Momente nach dem Untersatz; dieser Moment muss nämlich, abgesehen von dem Ausholen zum Anschlage des zweiten Fingers, von dem parallel dahin gleitenden Weiterrücken des Armes erfüllt sein. Gewöhnlich bleibt aber fehlerhafter Weise in diesem Moment der Arm stehen, und lässt den zweiten Finger allein weiter streben. Dies muss eine Drehung der Hand zur Folge haben, die gewöhnlich beim Anschlag des dritten Fingers wieder rückgängig gemacht wird, und so entstehen die fehlerhaften Wendungen der Hand. Vermieden werden sie nur durch das gleichmässige Weitergehen des Armes im Moment nach dem Daumenuntersatz."

Aus dem Gesagten geht hervor, dass auch bei Brechung von Akkorden durch mehrere Oktaven eine Bindung, natürlich in der durch das Wesen der Tasteninstrumente bedingten Beschränkung, mit ruhiger Handhaltung ausgeführt werden kann. Sobald ich beim C-dur-Dreiklang, z. B. nach g (3ter Finger) den Daumen möglichst weit untersetze, den Arm mit der Hand ruhig fortbewege und den Daumen in demselben Augenblicke auf C setze, in welchem der dritte g verlässt, so sind nach L. Köhler's Erläuterung alle Vorbedindungen zu einer schönen Bindung erfüllt und die Ausführung wird nichts zu wünschen übrig lassen.

Emil Breslaur.

[1]) Zu denen ich mir auch Herrn Professor Th. Kullak zu zählen erlaube, dessen Autorität Herr Heinrich neben derjenigen der von ihm genannten wohl gelten lassen wird. E. B.

Anschein hat, gar nicht bekannt macht. — Das moderne Spiel mit seinen weitgriffigen Akkorden und oft so getrennt liegenden Melodienoten, welches ein strenges legato nicht immer gestattet, kann sich, nach meiner Ueberzeugung, nur dann gedeihlich entwickeln, wenn ihm ein Studium in der sogenannten strengen Manier vorausgegangen ist.

Sie würden sich, verehrter Herr Professor, um die Sache des guten Klavier-Unterrichts ein weiteres grosses Verdienst erwerben, und sich eine sehr grosse Anzahl von Klavierlehrern und -Lehrerinnen zu grossem Danke verpflichten, wenn Sie Autoritäten, wie z. B. die Herren Professor Dr. Alsleben, Professor Löschhorn, Louis Köhler und Andere[1]) — Herren, welche ich, gewiss mit Recht, im Namen der Mehrzahl der Leser dieses Blattes, hiermit ebenfalls dringend darum bitte — veranlassen möchten, sich über den beregten Gegenstand in diesen Blättern, neben Ihnen, ebenfalls auszusprechen. — Nach einem bekannten Sprüchworte „führen ja viele Wege nach Rom", nur leben leider manche Reisenden nicht lange genug, oder sind nicht mit den nöthigen „Mitteln" ausgerüstet, um dieses Ziel auch auf Umwegen erreichen zu können.

Mit der Versicherung der ausgezeichnetsten Hochachtung zeichnet ganz ergebenst

Franz Heinrich.

Liegnitz, den 20. Oktober 1879.

Antworten.

Herrn **J. de Val in Hamburg.** Ich kann Ihnen über Wasielewki's Geschichte der Instrumental-Musik nichts näheres mittheilen, da das Recensionsexemplar bis jetzt noch nicht eingetroffen ist.

Herrn **F. W. in W.** Das in Leipzig erscheinende „**Musikalische Wochenblatt**" kann ich Ihnen zu dem beregten Zwecke bestens empfehlen.

Fräulein **Weiss** In Bezug auf die Fabrikation von Konzertflügeln beherrschen Bechstein und Duysen in Europa den Markt vollkommen, denn weder in Wien, noch in Paris und London werden Sie Instrumente finden, die sich durch einen so mächtigen, edlen und ausgiebigen Ton auszeichnen, wie diejenigen der Genannten. Jenseits des Oceans, in New-York, macht ihnen einzig und allein Steinway Konkurrenz, dessen Flügel aber einen sehr hohen Preis haben.

Herrn **H. Germer in Dresden.** Besten Dank für den werthvollen Aufsatz, den ich aber vor Februar nächsten Jahres nicht veröffentlichen kann.

Herrn **G. B. in Breslau.** Der Aufsatz: „Th. Kullak's Bedeutung als Klavierkomponist", auf den Sie sich freuen, kann leider erst zu Anfang des Jahres 1880 erscheinen. Es muss erst mit den lange lagernden anderen werthvollen Beständen geräumt werden.

Herrn H. in **Wetzlar.** Deutscher Liederkranz. 50 der schönsten Lieder und Gesänge für gemischten Chor. Leipzig, Breitkopf & Härtel, ist eine ausgezeichnete Sammlung. Preis der Partitur 3 Mk., jeder Stimme 1 Mark.

Fräulein **Laura Kraft** in **Halle a. S.** Sie haben den 1. Jahrgang des Klavier-Lehrer wohl schon durch die Expedition erhalten. Statuten des Vereins der Musiklehrer und -Lehrerinnen werden versendet, sobald die Bestätigung derselben durch die Behörde erfolgt sein wird. Dieselbe ist jeden Tag zu erwarten, und sollen dann auch die Bedingungen, unter denen der Beitritt auswärtiger Mitglieder stattfinden kann, veröffentlicht werden.

Fräulein **Clara Merker.** S. vorige Antwort.

Fräulein **B.** in **London.** Erhalten.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Dienstag, den 11. November 1879: Statutenmässige General-Versammlung.

Tagesordnung: Berichte des Vorstandes. Vorlegung des ausgearbeiteten Projektes des Unterrichtsnachweises und endgültiger Beschluss darüber.

Der Vorstand.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 22. **Berlin, 15. November 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Zur Vervollkommnung der praktischen Harmonielehre.

Von **Alfred Kalischer.**

(Fortsetzung.)

Um nun der Hauptaufgabe näher zu kommen, die sich diese Abhandlung stellt (sc. Theorie der Septimenakkorde), wird es erspriesslich sein, noch einige definirende Bemerkungen über die Akkorde im Allgemeinen voranzuschicken.

Was ist ein Akkord? Ein Akkord ist der Zusammenklang von drei oder mehr verschiedenartigen Tönen, die auf eine solche Lage reducirt werden können, dass sie einen terzenweisen Aufbau darstellen.

Alle Akkorde zerfallen in zwei Haupt-Geschlechter, nämlich in das leitereigene und in das alterirte Akkord-Geschlecht.

Leitereigen heissen alle Akkorde, die auf dem Grunde der üblichen Dur- und harmonischen Moll-Scalen direkt konstruirt werden können.

Alterirt oder absolut-leiterfremd heissen alle Akkorde, die niemals auf dem Grunde der üblichen Dur- und harmonischen Moll-Scalen direkt konstruirt werden können.

Es versteht sich nach dieser Definition von selbst, dass der übermässige Dreiklang (z. B. c—e—gis oder es-g—h) mit nichten zu den alterirten Harmonieen gehört. In Wahrheit alterirt sind z. B. die Septimenakkorde: g—h—$\overline{\text{des}}$—$\overline{\text{f}}$, g—h-$\overline{\text{dis}}$—f, h—$\overline{\text{des}}$—$\overline{\text{f}}$—$\overline{\text{as}}$ u. s. w., denn diese Harmonieen befinden sich weder unter den Tönen irgend einer Durscala, noch unter denjenigen irgend einer Mollscala.

Relativ-leiterfremd können alle leitereigenen Akkorde insofern genannt werden, als sie nur einer oder mehreren Tonleitern eigenthümlich sind, den meisten aber fremd. So ist z. B. der D-dur-Dreiklang relativ-leiterfremd, weil er allen Scalen ausser der D-dur-, G-dur-, A-dur-, fis-moll- und g-moll-Scala fremd ist. Es ist deshalb nicht genau und prägnant genug, für die alterirten Akkorde schlechthin den Ausdruck „leiterfremde" zu gebrauchen.

Nach der Anzahl der Töne, die den einzelnen Akkord bilden, unterscheiden wir Dreiklänge oder Quintenakkorde*), Vierklänge oder Septimenakkorde, Fünfklänge oder Nonenakkorde, Sechsklänge oder Undezimenakkorde, endlich Siebenklänge oder Terzdezimenakkorde. In C-dur auf C als Basis konstruirt, wäre c-e-g ein Quintenakkord, c—e—g h ein Septimenakkord, c—e—g-h—$\bar{\text{d}}$ ein Nonenakkord, c—e—g—h-d—$\bar{\text{f}}$ ein Undezimenakkord, endlich c—e-g—h—$\bar{\text{d}}$—$\bar{\text{f}}$—$\bar{\text{a}}$ ein Terzdezimenakkord.

---

*) Der Ausdruck „Quintenakkord" neben „Dreiklang" dürfte hiermit zum ersten Male gebraucht werden. Merkwürdig genug, dass noch Niemand diese schlichte Konsequenz gezogen hat.

Vom Septimenakkord an benennt man alle Akkord-Arten nach dem weitesten Intervall ihres Grundtones; weshalb geschieht dies nicht analog mit den Dreiklängen? Die Vierklänge z. B. heissen nach dem weitesten Intervall ihres Grundtones (nach dessen Septime) „Septimenakkorde", folglich müssen die Dreiklänge nach dem weitesten Intervall ihres Grundtons (nach dessen Quinte) Quintenakkorde genannt werden.

Dass die Harmonieen vom Nonenakkorde aufwärts nur spärliche Verwendung finden, muss nebenbei erwähnt werden.

Was ist ein Dreiklang oder Quintenakkord? Jeder Akkord, der aus einem Grundton (Prime), aus dessen Terz und Quinte zusammengesetzt ist, heisst ein Dreiklang oder Quintenakkord.

Was ist ein Septimenakkord oder Vierklang? Jeder Akkord, der aus einem Grundton (Prime), aus dessen Terz, Quinte und Septime zusammengesetzt ist, heisst ein Vierklang oder Septimenakkord.

Während nun die Gelehrten über die nothwendige Anzahl der aufzustellenden *Dreiklangs-Arten* im Grossen und Ganzen jetzt einig sind, ist dies hinsichtlich der *Septimen-Harmonieen* keineswegs der Fall.

Weil man es immer mehr verstanden hat, den wesentlicheren Theil der Akkordlehre, nämlich die Lehre von den *leitereigenen* Akkorden, von dem weniger wesentlichen Theil derselben, nämlich von den *alterirten* (absolut-leiterfremden) Akkorden, zu trennen, erkennen jetzt wohl alle Theoretiker *vier selbstständige Dreiklangs-Arten* an: a) den *grossen* oder harten oder Dur-Dreiklang; b) den *kleinen* oder weichen oder Moll-Dreiklang; c) den *verminderten* Dreiklang; d) den *übermässigen* Dreiklang. Die erkannte Ursache davon ist ganz dieselbe, wie die oben bei den vier Intervallen-Geschlechtern angegebene. Man stellt deshalb diese vier und *nur* diese vier Dreiklangsarten auf, weil diese allein *leitereigen* auftreten.

So gut haben es die armen *Septimenakkorde* noch lange nicht; von diesen werden nicht wenige von durchaus charakteristischem Gepräge noch gar zu stiefmütterlich behandelt. Man begreift gar nicht, warum diesen unschuldigen und doch so festgeprägten Akkordkindern so geringe Sympathie entgegengebracht wird. Es dürfte nun wahrlich hoch an der Zeit sein, dass sich immer mehr mitleiderfüllte Musikerherzen dieser armen, schier verwahrlosten Akkordgeschöpfe mit echtem Liebeseifer annähmen.

Wie man nun jedem menschlichen Wesen in Wahrheit nur dann hilfreich zur Seite stehen kann, wenn man sich mit Liebe in dessen Eigenart zu versenken trachtet: so offenbart sich's auch in Bezug auf alle anderen Wesenheiten, diese mögen organischer oder anorganischer Natur sein. Um so mehr wird solches bei Harmonieen, zumal Septimenakkorden, geboten sein, die, scheinbar anorganisch, ja die lebensvollsten Kunstgebilde erzeugen und ausschmücken helfen.

Worin besteht denn nun das wahre Wesen eines Septimenakkordes? Die richtige, sachgemässe Beantwortung dieser Frage wird die endgültige Entscheidung darüber geben, welche von den schier zahllos möglichen Septimenakkorden durchaus stimmberechtigt im Reiche der Harmonieen sind.

Konstruiren wir auf jedem Einzelton einer beliebigen Dur-Scala — also etwa C-dur — den *leitereigenen* Septimenakkord, so ergiebt sich folgende Harmonieen-Reihe:

I. Stufe	II. Stufe	III. Stufe	IV. Stufe	V. Stufe	VI. Stufe	VII. Stufe
h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$
g	a	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$
e	f	g	a	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$
c	d	e	f	g	a	h

Den Intervallenverhältnissen nach erkennen wir in dieser Reihe *vier wesentlich verschiedene Septimenakkorde.*

Die Konstruktion auf der I. Stufe ergiebt einen Septimenakkord, der aus Grundton, aus dessen *grosser Terz*, aus dessen *grosser Quinte* und aus dessen *grosser Septime*, oder aus dem grossen Dreiklange (Quintenakkorde) mit hinzugefügter grosser Septime seines Grundtones besteht. ($\bar{c}$—$\bar{e}$—$\bar{g}$—$\bar{h}$). Ganz dasselbe Intervallenschema stellt auch der Septimenakkord auf der IV. Stufe dar, hier: $\bar{f}$—$\bar{a}$—$\bar{\bar{c}}$—$\bar{\bar{e}}$ (grosser Dreiklang $\bar{f}$—$\bar{a}$—$\bar{\bar{c}}$ und grosse Septime $\bar{f}$—$\bar{\bar{e}}$).

Die Konstruktion auf der II. Stufe ergiebt einen Septimenakkord, der aus Grundton (Prime), aus dessen *kleiner Terz*, aus dessen *grosser Quinte* und aus dessen *kleiner Septime*, oder aus dem kleinen Dreiklange mit hinzugefügter kleiner Septime seines Grundtones besteht ($\bar{d}$—$\bar{f}$—$\bar{a}$—$\bar{\bar{c}}$). Ganz dieselbe Intervallenkomposition stellen auch die Septimenharmonieen auf der III. und VI. Stufe dar, hier: $\bar{e}$—$\bar{g}$—$\bar{h}$—$\bar{\bar{d}}$ (Moll-Dreiklang $\bar{e}$—$\bar{g}$—$\bar{h}$ und kleine Septime $\bar{e}$—$\bar{\bar{d}}$) und $\bar{a}$—$\bar{\bar{c}}$—$\bar{\bar{e}}$—$\bar{\bar{g}}$ (Moll-Dreiklang $\bar{a}$—$\bar{\bar{c}}$—$\bar{\bar{e}}$ und kleine Septime $\bar{a}$—$\bar{\bar{g}}$).

(Fortsetzung folgt).

Musik der Griechen.

Von Anna Morsch.

III.

(Fortsetzung.)

Was wir über die eigentliche Musik bei der Tragödie wissen, ist, da uns nichts davon erhalten geblieben, nur das, was die Schriftsteller darüber erzählen, und da ist es eine auffallende Thatsache, dass bei den Tragödien der Name des Musikers fast nie genannt wird, während doch die Namen mitwirkender Schauspieler, oder der Name des Choragen, auch des Archon, unter dessen Leitung der Wettkampf stattfand, genannt und aufbewahrt ist. Zu entnehmen ist wohl aus gelegentlichen Aeusserungen, dass der Dichter auch zugleich die Musik schrieb, oder vielmehr auswählte, denn bei der grossen Menge Tragödien, die ein einzelner Dichter verfasste, ist kaum anzunehmen, dass er für jede einzelne eine besondere Musik komponirte. Es steht vielmehr zu vermuthen, dass die Griechen ihre feststehenden Nomen, wie sie die alten Meister Terpander, Hierach u. A. komponirt und gesammelt hatten, besassen, und dass der Dichter sie dann nur nach seinem Geschmack passend auswählte. Aehnlich wie unsere Sänger des Mittelalters ihre feststehenden „Weisen" besassen, so hatten die Griechen ihre Nomen, wir kennen wenigstens einige Namen davon, der orthische Nomos, der harmatische Nomos u. s. w., und der Dichter wählte dann für die bestimmfe Tragödie aus diesem Schatz, und studirte sie dem Chor ein, wobei es ihm natürlich frei gestanden haben mag, auch einmal eine neue zu erfinden und einzuführen. Ebenso wäre es unmöglich gewesen, dem Schauspieler für seinen Dialog ein eigens gesetztes Recitativ einzustudiren, hier gab es wahrscheinlich ebenso feststehende Formeln und Wendungen, die der Schauspieler immer anbrachte, je nach der Metrik der Weise, und bei dem eigenthümlichen, mehr gesprochenen, als gesungenen Dialog blieb grade dem Ausführenden ein freier Spielraum zu ausdrucksvoller Deklamation. Sie haben sich das Recitativ der Alten dem unsrigen wohl kaum ähnlich zu denken, vielleicht glich es noch am meisten der Art, wie der Priester der katholischen Kirche die Evangelien und Epistel vorträgt, nämlich in ausdrucksvoller Deklamation, die sich in wichtigen Momenten zu einem deklamatorischen Gesange erhebt, dem der Chor dann in ähnlicher Weise, oder in einfacher Chormelodie antwortet. Allen Vermuthungen nach leben im katholischen Ritualgesange die Nachklänge antiker Musik. Und wie die Griechen die Töne nach ihrer Tiefe oder Höhe der Tragödie oder dem lyrischen Gesange zugewiesen hatten, so wiesen sie auch die passenden Tonarten der tragischen oder der dithyrambischen Weise zu; es gab darüber ganz feststehende Bestimmungen. Das eigentlich melodische Element blieb immer den Chören zugemessen, Aristoteles nennt sie „innermelodisch" (ἐμμελῆ) und Emmeleia hiess auch die tragische Tanzweise. Der Chor bestand grösstentheils immer aus Männern, auch wenn es galt, Jungfrauen oder Frauen darzustellen, ein Vorsänger leitete ihn, und bediente sich dabei statt des Kapellmeisterstabes, eigener, klappender Schuhe, der Krupezien, mit denen er dem Chor die Rhythmen markirte, was bei der überaus feinen und künstlichen Rhythmik der Griechen, sowohl für die Sänger, als auch für die Zuhörer ein unentbehrliches Mittel zum Verständniss war. Die Chöre waren stark besetzt, in den Eumeniden des Aeschylos, vor denen sich die Zuhörer tief entsetzten, bestanden sie aus fünfzig Personen, und schon die Gewalt eines solchen Chor's, gerade dass er im Einklang sang, musste von der mächtigsten Wirkung sein.

Ich habe mich über die griechische Tragödie für den Umfang eines Briefes schon unerlaubt weit ausgebreitet, dennoch kann ich nicht von ihr Abschied nehmen, ohne Ihnen einen geistreichen Ausspruch Anselm Feuerbach's über ihr Wesen zu zitiren, wobei ich es Ihrem feinfühligen Sinne überlassen will, eine Analogie herauszufinden, die ich selbst unausgesprochen lassen will. Er sagt: „Bei der tiefbegründeten Wahlverwandtschaft der einzelnen Künste untereinander ist es nicht zu verwundern, wenn sie sich endlich wieder zu einem unzertrennlichen Ganzen, zu einer neuen Kunstform verschmelzen. Die olympischen Spiele führten die gesonderten Griechenstämme zur politisch religiösen Einheit zusammen; das dramatische Festspiel gleicht einem Wiedervereinigungsfeste der griechischen Künste. Das Vorbild desselben war schon in jenen Tempelfesten gegeben, wo die plastische Erscheinung des Gottes von einer andächtigen Menge mit Tanz und Gesang gefeiert wurde. Wie dort, so bildet auch hier die Architektur den Rahmen und die Basis, durch welche sich die höhere, poetische Sphäre sichtbar gegen die Wirklichkeit abschliesst. An der Scenerie sehen wir den Maler beschäftigt, und allen Reiz eines bunten Farbenspiels in der Pracht des Kostüms ausgebreitet. Der Seele des Ganzen hat sich die Dichtkunst bemächtigt, aber diese wieder nicht als einzelne Dichtform, wie im Tempeldienst, z. B. als Hymne. Jene dem griechischen Drama so wesentlichen Berichte des Angelos und Exangelos, oder der handelnden Personen selbst, führen uns in das Epos zurück. Die lyrische Poesie hat in den leidenschaftlichen Scenen und im Chor ihre Stelle, und zwar nach allen ihren Abstufungen von dem unmittelbaren Ausbruch des Gefühls in Interjektionen, von der zartesten Blume des Liedes an bis zur Hymne und Dithyrambe hinauf. In Recitation, Gesang und Flötenspiel und dem Taktschritt des Tanzes ist der Ring noch nicht völlig geschlossen. Denn wenn die Poesie das innerste Grundelement des Drama's bildet, so tritt ihr in dieser ihr neuen Form als zweites Grundelement und Gegengewicht die Plastik entgegen. Letzteres ist so scharf ausgeprägt, dass bei der griechischen Tragödie gar nicht mehr bloss von jener Plastik die Rede sein kann, welche darin bestände, dass das Drama im Gegensatz mit dem Epos eine Handlung nicht bloss erzählt, sondern als wirklich geschehend vergegenwärtigt." — —

(Schluss folgt.)

Der Lenz'sche Finger-, Hand- und Handgelenkleiter.

Die mechanischen Hilfsmittel zur Erzielung einer richtigen Arm-, Hand- und Fingerhaltung beim Klavierspiel mehren sich. Neuerdings hat Herr Lenz, Direktor eines hiesigen Musikinstituts, einen Hand-, Finger- und Armleiter erfunden und ein Patent darauf erhalten. „Zwar", meint Herr L. in dem Vorwort zur Beschreibung seiner Erfindung, „sind solche Erleichterungsmittel zur Erzielung der richtigen Handhaltung nicht für jeden Schüler unumgänglich nöthig, denn mancher hat so biegsame, gut gebaute Hände und unabhängige Finger, dass er bei gutem Willen und leichter Auffassung sich bald ohne jedes mechanische Hilfsmittel eine richtige Arm- und Fingerhaltung angewöhnt." Aber deren sind doch wenige und für jene, welche sich der genannten Vorzüge nicht erfreuen, erleichtert ein praktischer Handleiter die grosse Mühe, welche die Bildung der richtigen Handhaltung erfordert.

Ich gebe in Nachstehendem nach Angabe des Herrn L. eine Beschreibung der neuen Erfindung, die viele der geehrten Leser des „Kl.-L." interessiren dürfte. E. B.

Der Hand-, Arm- und Fingerleiter des Herrn Lenz besteht aus 2 grossen und 4 kleinen Schenkeln, welche in einem rechten Winkel zusammentreffen. Figur 1, a b sind die grossen, d e die kleinen Schenkel. An diesen letzteren befindet sich eine Hülse mit 2 Schrauben, Fig. 5, e a b, jede Hülse hat 2 Quadratlöcher (d) und einen Schieber (c c) mit Schrauben, Fig. 1, d e h; das eine Loch der Hülse kommt auf den Quadratschenkel des grossen Winkels (b), während das Andere den Schieber aufnimmt; ferner für jede Hand einen Handleiter für Anfänger, Fig. 3, und einen für Geübtere, Fig. 4; die ersteren sind in 4 verschiedenen Grössen: zu 6½, 7½, 8½ und 9½ Ctm. angefertigt; die 2. Form für Geübtere ist nach Grösse der Hand zu stellen; zur Aufnahme der Handleiter dienen 2 Eisenstangen für Hand- und Armleiter; ferner 2 Schraubenmuttern, Fig. 6, in welchen die grossen Schenkel ihren Platz finden.

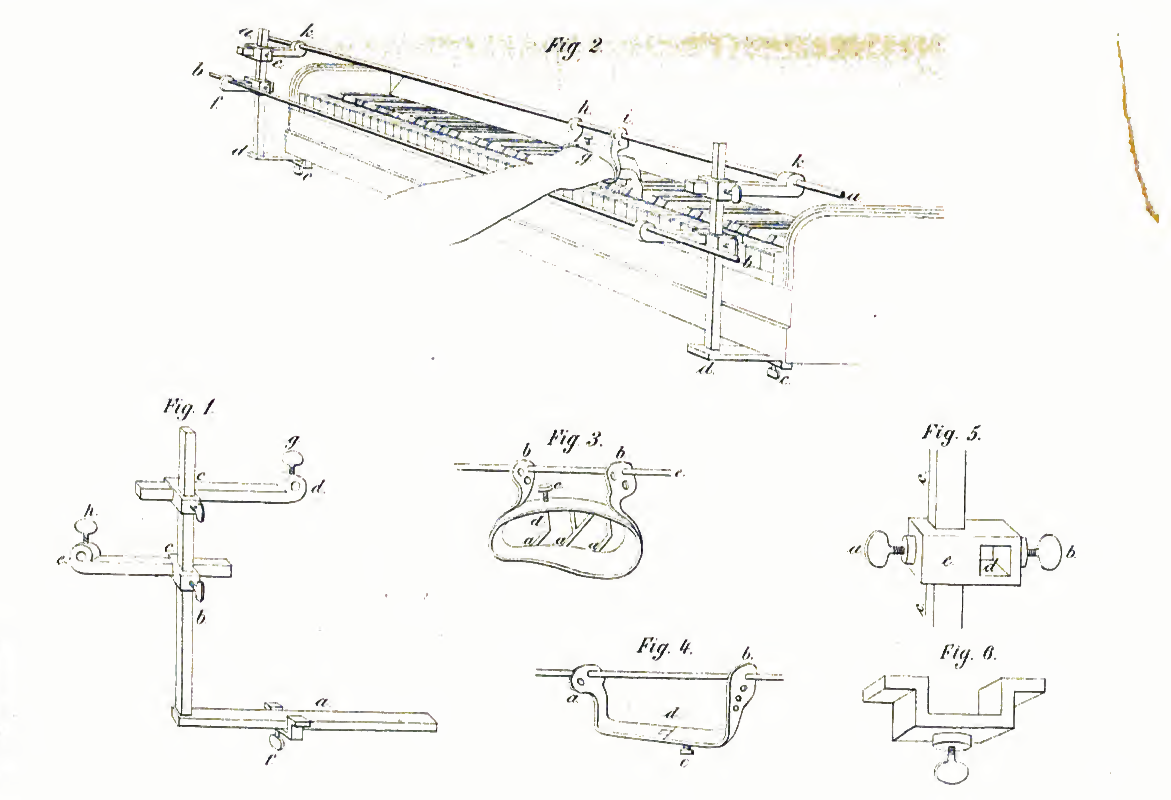
Zunächst müssen die Schraubenmuttern, Fig. 6, auf das Holz unterhalb der Klaviatur unter die tiefste im Basse und die höchste Taste im Diskant 2 Zoll hinter der Vorderfläche des Instruments und ganz parallel mit derselben angeschraubt werden; nun werden die grossen Schenkel, Fig. 1, a b, mit dem flachen Schenkel (a) in die Schraubenmutter (h) so gesteckt, dass der Quadratschenkel (b) nach oben steht; auf diesen kommen nun 2 kleine Schenkel (d e). Der Schieber des obern muss nach der Instrumentseite (d) und der untere nach der Körperseite hin stehen, in den obern kommt die Handleiter — und in den untern die Armleiterstange, Fig. 2, a a und b b. Sollten die Stangen sich nicht ganz leicht schieben lassen, so sind entweder die grossen Schenkel durch die untere Schraube, Fig. 6, a, nicht befestigt, oder die Schraubenmuttern sind nicht ganz parallel mit der Vorderfront des Instruments angeschraubt; dies muss unbedingt geändert werden. Wenn die kleinen Schenkel ungleich hoch stehen, ist dies leicht durch die Einschnitte am grossen Schenkel zu ordnen.

Der Handleiter für Anfänger, Fig. 3, hat zwei Führungen (b b), zwei Drähte (a) und eine Schraube (c d), und ist für jede Hand besonders und derart konstruirt, dass die obere Schraube über dem Knöchelgelenk des 2. Fingers, Fig. 2, g, stehen muss; während der Daumen ausserhalb bleibt, werden der 2., 3., 4. und 5. Finger so weit hineingelegt, als der stärkere Draht, welcher zwischen dem 3. und 4. Finger liegt, es der Hand gestattet.

Anwendung des Handleiters für Anfänger.

Wenn der Apparat geordnet ist, werden die Handleiter auf die obere Stange, Fig. 2, h i, gesteckt. Diese muss von der Vorderfläche der Klaviatur 4 Ctm. entfernt und so hoch über der Klaviatur (ungefähr 3 Ctm.) stehen, dass der Daumen ganz bequem untersetzen und nur mit der Nagellänge die Tasten anschlagen kann. Die Handgelenkstange wird nun der Höhe des Handgelenkes angepasst. Um das Heben des Knöchelgelenkes des 2. Fingers zu beschränken, dient die Feder über demselben durch die Schraube. Beim Spielen wird nun jeder Lehrer selbst finden, wie die Höhe der Hand, und deren Lage auf der Klaviatur, nach Maassgabe der Hand des Schülers zu stellen ist; auch für die verschiedenen Figuren ist die geeignetste Handstellung zu wählen. Dieser Handleiter ist hauptsächlich für stillstehende Uebungen, Figuren, Terzen, Quarten, diatonische und chromatische Tonleitern, dieselben auch in Terzen, Trillerübungen, Verzierungen, Dreiklänge und kleinen dazu eingerichteten Stücken, sowie zu Stakkato-Uebungen aus dem Fingergelenke. Für Figuren mit grösserer Spannung dürfte sich die Handstellung halb und ganz auswärts empfehlen. Der bedeutenden Schwierigkeit zum Trotze, bei möglichst herabgedrückten Knöchelgelenk-Uebungen mit stillstehender Hand aber ganz lockerem Anschlage aus dem Knöchelgelenk auszuführen, bietet der Handleiter wesentliche Erleichterung; indem der Schüler mit der Hand und besonders dem Zeigefingerballen fest herunter drückt, wird diese an die sehr widerspenstige Lage schneller gewöhnt. Manche sind der Ansicht, dass durch den Druck die Sehnen in ihrer Wirkung beeinträchtigt werden müssten; die Erfahrung hat mich aber überzeugt, dass durch den Druck des Zeigefingerballens weder eine Behinderung der Beuge-, noch der Streckschnen für sich, noch in ihrer Wechselwirkung nicht nur nicht stattfindet, sondern die Kraft und Lockerheit der Finger weit schneller erzielt werden. Ueber den Erfolg habe ich bei recht widerspenstigen Fingern oft Freude gehabt, und wünsche sie auch meinen Herren Kollegen.

Oft ist an mich die Frage gerichtet, ob sich bei der Tonleiter die Ruhe der Arme und Hände auch ohne Apparat bewähre? Hierauf bemerke ich: Ohne Apparat ist es immer mühevoll, eine gleichmässig weiche Tonleiter beim Schüler zu erzielen, denn er setzt den Daumen immer zu spät unter, und lässt Anschlag und Untersatz gleichmässig erfolgen, was durch die Drehung der Hand begünstigt wird. Da der Apparat nun keine Drehung zulässt, wird der Daumen veranlasst, indem der 2. Finger anschlägt,


Fig. 2
Fig. 1
Fig. 3.
Fig. 5.
Fig. 4.
Fig. 6.

lebhaft den Daumen zum Untersetzen vorzubereiten, gleichfalls muss beim Uebersetzen (da hier keine Drehung möglich) die Hand lebhaft, gleichmässig mit dem Anschlage des Daumens, herüber gezogen werden. Man lasse einen Schüler, der das Untersetzen vorbereitet hat, die Tonleiter mit fest aufliegender Hand und lockerem Anschlage ungefähr 15 mal in zwei Oktaven ganz langsam spielen, was drei Minuten dauert; nun versuche man ohne Handleiter, erinnere aber an die Festigkeit der Hand und lockeren Anschlag; ich bin überzeugt, das Resultat wird ein befriedigendes sein.

Beschreibung und Anwendung des Handleiters für Geübtere.

An einem schmalen, getheilten Messingreifen sind 2 Führungen, Fig. 4, b b, an diesen 2 und 3 Löcher, eine Schraube (c), durch welche vermittelst des darüber befindliches Schlitzes (d) der Handleiter für jede Hand passend gestellt werden kann. Der 2. Finger muss an der Führung mit den 2 Löchern liegen; die 3 Löcher müssen am kleinen Finger, aber nach der Instrumentseite hin stehen; so ergiebt sich nun rechte und linke Hand. Mit diesem können im schnellsten Tempo Tonleitern, Terzen, Sexten, gebrochene Akkorden und Arpeggien etc. gespielt werden. Dilettanten, welche bei Tonleitern und gebrochenen Akkorden noch viel Armbewegung haben, dürfte dieser Handleiter gute Dienste leisten. Während man in diesem in den Handstellungen (Auswärts oder Einwärts) nicht beschränkt ist, dürfte nur die Höhe und Tiefe und die Entfernung von Klaviatur zu stellen sein. Die verschiedenen Lagen der Akkorde spielen sich mit flacher und die gebrochenen Akkorde und Arpeggien mit hoher Handstellung für Viele am besten.

Der Handgelenkleiter.

Die obere Stange wird entfernt, so dass nur die Handgelenkstange bleibt. Mit diesem werden nun alle Handgelenkübungen und Stakkatoübungen aus dem Handgelenk ausgeführt.

Sollen Uebungen blos in Obertasten gemacht werden, so wird der Schieber von der Instrumentseite aus mehr herausgezogen, und mit dem grossen Schenkel ganz regulirt.

Da für Dilettanten, welche keinen Lehrer haben, die Bezeichnung der verschiedenen Handstellungen durch die Löcher der Führungen vielleicht angenehm wäre, sei bemerkt: die Löcher in den Führungen des Handleiters für Anfänger werden von der Körperseite aus mit den Zahlen 1, 2 und 3 bezeichnet sein; 3 sind also die Löcher auf jeder Führung an der Instrumentseite:

gerade Handstellung .	2—2.
halb einwärts	2—1.
ganz einwärts	3—1.
halb auswärts	2—3.
ganz auswärts	1—3.

Die erste Zahl ist für die Führung an den zweiten Fingern, die zweite für die an den kleinen Fingern massgebend. Zu hoher und flacher Handstellung dienen die kleinen Schenkel; die Entfernung von der Tastatur wird durch die Schieber oder die grossen Schenkel gestellt. Tonleiter mit pp. und Leggiero-Anschlag spielen Viele mit halb oder ganz einwärts Handstellung; hingegen fr. halb und ganz auswärts, diatonische und chromatische Tonleiter in Terzen ganz auswärts.

Zur Erleichterung des Stellens der Eisenstange mit den Handleitern, welche die meiste Veränderung erleiden, stecke man den kleinen Schenkel immer nach einer bestimmten Weise auf; z. B. man nehme aus den Hülsen die Schieber heraus, und stecke die Hülse auf den grossen Schenkel so auf, dass von der oberen Fläche der Hülse die schmale Seite nach auswärts hin steht; in dieser Weise werden auf jeden grossen Schenkel zwei Hülsen gesteckt und die Schieber in die oberen Hülsen von der Instrumentseite, in die unteren von der Körperseite hin eingeschoben. Nun stehen alle Hauptschrauben von aussen, woran man sich bald gewöhnt, auch ist es zeitsparend, wenn man sich die verschiedene Höhe bei den verschiedenen Spielarten nach den Einschnitten der grossen Schenkel merkt.

Der Handleiter für Anfänger ist in 4 verschiedenen Grössen für Kinder von 7 bis 10, von 10 bis 13, von 13 bis 17 Jahren und ganz grosse Hände angefertigt, und bei Bestellung ist die Breite der Handfläche (von den äusseren Seiten des Knöchelgelenkes des 2. und 5. Fingers) anzugeben.

Die obige Beschreibung wird durch die beiliegende Zeichnung erläutert. Sollte über die Konstruktion trotzdem noch Unklarheit herrschen, so ist der Herr Erfinder gern bereit, über dieselbe in seiner Wohnung, Grenadierstr. 25, ausführliche Auskunft zu ertheilen.

Ich halte den Apparat für eben so sinnreich als praktisch, und habe nur noch zu betonen, dass derselbe so gediegen hergestellt ist, dass er seine Haltbarkeit dem bekannten Zerstörungstrieb der Kinder gegenüber lange Zeit bewähren wird.

Emil Breslaur.

Ein Brief von Carl Eckert.

Durch die Liebenswürdigkeit eines Freundes unseres Blattes in Wiesbaden wird uns die Mittheilung eines Briefes des verstorbenen Hof-Kapellmeisters Eckert, an einen Jugendfreund gerichtet, der seine Freunde und Musikliebhaber nicht nur wegen seines herzlichen Inhalts, sondern auch wegen der darin enthaltenen Auslassungen über Mendelssohn von hohem Interesse sein wird. Leider hat die Bescheidenheit des Adressaten es uns versagt, den Namen desselben öffentlich zu nennen; wer sich aber für den dahingeschiedenen Eckert interessirt, dem dürfen wir den in der Musikwelt gleichfalls wohlklingenden Namen seines Freundes wohl nennen. Der Brief lautet:

Leipzig, den 9. März 1839.
Sonnabend Abend 9 Uhr.

Du bist vielleicht jetzt sehr glücklich; gewiss nicht glücklicher wie ich. Ich bin ganz ausser mir vor Freude! Dieser Sonnabend Nachmittag ist bis jetzt mein glücklichster Tag in Leipzig gewesen. Mendelssohn hatte mir nämlich gesagt, dass ich heute Nachmittag zu ihm kommen möchte, um ihm meine Arbeiten zu zeigen. Um halb 4 Uhr ging ich zu ihm, und traf noch den Sänger Schmidt bei ihm. Da es so wunderschönes Wetter war, schlug Mendelssohn vor, einen kleinen Spaziergang zu machen. Unterweges war er sehr liebenswürdig. Nach halb 6 Uhr kamen wir wieder zurück, Schmidt ging ab, und Mendelssohn bat mich, noch zu ihm herauf zu kommen, um meine Arbeit nachzusehen. Ich zeigte ihm einen umgearbeiteten Chor, eine neue Bass-Arie, die ihm sehr gefiel, einen neuen Chor, der ihm ausserordentlich gefiel, und mein neues Lied von Rückert. Ueber den neuen Chor sagte er mir so vieles, aber mit welcher Liebe und Herzlichkeit, Du kennst ja seine vortreffliche Art, und fand diesen letzten Chor noch bei weitem besser, wie die vorigen. Er hat wieder ein Urtheil entwickelt, das ans Unbegreifliche grenzt. Diesen Sinn und dies richtige Gefühl für die Aesthetik der Musik hat kein lebender Künstler. Hierauf sah er die Arie des Holofernes an, die ihm ebenfalls gefiel, wie er mir aber auch vieles gesagt hat, was ich nun machen muss. Nun sah er das Lied an, was ihm auch sehr wohl gefiel. Nachdem dies alles beseitigt war, unterhielt er sich noch lange mit mir, und war wirklich so herzlich und natürlich gegen mich, wie ich ihn nie gesehen habe Er ermahnte mich, recht tüchtig Violine zu üben, weil die bedeutende Virtuosität auf einem Instrument jetzt sehr wichtig wäre. Ueber 14 Tage will er die C-moll-Sonate von Beethoven mit Violine mit mir spielen; ich freue mich ungeheuer dazu. Ich erzählte ihm, dass Du mich Anfangs April besuchen würdest, und er sprach wieder so liebevoll und herzlich von Dir, dass ich ganz entzückt war. Er freut sich sehr darauf, Dich noch hier zu sehen und zu sprechen. Er hat eine besondere Zuneigung zu Dir. Sei glücklich! Es giebt deren nur sehr wenige. Komme aber womöglich Ende März oder ganz im Anfang des April, weil er zur Mitte des April wieder fortreist und Du dann auch wahrscheinlich mit Onkel zusammentreffen würdest. Nachdem wir nun so mit einander über Vielerlei geredet hatten, und er zu liebenswürdig und zuthunlich zu mir gewesen war, ging er gegen 8 Uhr heraus, indem er sagte, dass er gleich wieder hereinkommen würde, um noch einen Gang in die Stadt zu machen, wo wir dann zusammen gehen könnten. Als er heraus war, setzte ich mich an seinen wundervollen englischen Flügel und spielte ein Lied von Rückert „Das Meer der Hoffnung" durch.*) Bei den letzten Takten kam Mendelssohn gerade wieder herein, und sagte, dass ich es doch gleich noch einmal singen möchte. Darauf sagte ich ihm, dass ich gar nicht singen könne. „So will ich singen", sagte er. Und ich setzte mich ans Klavier und spielte, und er sass am Tische und sang (reizend hübsch!). Als es aus war, sagte er, was er noch nie gethan hat: „Sehr hübsch, sehr hübsch, ganz wunderhübsch! Wir wollens gleich noch einmal singen." Als es das zweite Mal aus war, gefiel es ihm noch besser und er wollte es noch einmal hören. Nach dem dritten Mal sagte er: „Nein, das muss meine Frau hören; ich habe seit langer, langer Zeit nicht ein so hübsches Lied gehört. „Du kannst Dir meine Freude denken. Jetzt rief er seine Frau, die ganz allerliebst ist, und der sang er es auch zweimal vor, und nachdem sagte er mit so ungezwungener liebenswürdiger Natürlichkeit: „Ich könnte es gleich noch einmal hören." Dazwischen hatte er mich schon gebeten, ich möchte es ihm doch abschreiben und zum Andenken schenken. Nach dem letzten Male musste ich ihm nun noch einige pianos und fortes hereinmachen, und als das geschehen war, frug er: „Darf ich es mir gleich nehmen?" Ich konnte mich gar nicht mehr vor Seligkeit lassen. Er riss sich die Hälfte des Bogens ab, worauf das Lied stand und nahm es gleich mit zum Advokaten Schleinitz, seinem intimsten Freunde, der die schönste Tenorstimme in Leipzig hat, um es dem zu bringen. Junge, himmlischer Junge, ich bin zu glücklich, und ich hoffe, Du wirst es auch sein! Er sagte zu mir: „Machen Sie noch einige Lieder von der Sorte, und da wird es noch ein anderes Heft wie das Album werden, dieses Lied gefällt mir besser wie alle zusammen im Album." Durch Mendelssohn würde ich dann so ein Heft mit der grössten Leichtigkeit an einen hiesigen Musikalienhändler verkaufen können, und ginge das gut, so würde ich leicht grössere Sachen als eine Sonate, Trio etc. anbringen können, vielleicht auch mein Concert für Violine. Als wir auseinandergingen, drückte er mir so freundlich und herzlich die Hand, dass ich ihm hätte um den Hals fallen können. Dann sagte er nie zu mir: Herr

*) Wir fügen hier einen Satz aus einer Korrespondenz des „Wiesbadener Tagebl." aus Berlin an. Da heisst es: „Es ist seltsam, in welcher Weise Eckert ganz kurz vor seinem Tode von zwei der hervorragendsten Mitgliedern der Oper schied, mit denen ihn eine treue Freundschaft verband, von Marianne Brandt und Albert Niemann. Die Erstgenannte hatte Tags vorher bei ihm eine Rolle studirt, als er sie ersuchte, noch ein Lied seiner Komposition (es ist dies das in obigem Briefe erwähnte Lied. D. Red.) zu singen, wozu sie bereit war. Dasselbe hatte die Nichtigkeit des irdischen Lebens zum Inhalte, über welches die Wellen der Zeit zusammenschlagen und weiter rollen, immer weiter und weiter. Es schloss: „Was geht denn auch die Wellen — Ein Menschenleben an? — Beide waren ernst geworden, der Komponist und die Sängerin. Sie hatte es so tief innerlich vorgetragen, wie es ihr vor den meisten Künstlerinnen gegeben ist, und er hatte bewegt zugehört. Dann reichten sie sich scheidend die Hand und sahen sich nicht wieder. Und Albert Niemann, in Dresden gastirend, kam, wie von einer inneren Stimme getrieben, auf einen Tag nach Berlin, um Freund Eckert zu besuchen. Traulich sassen sie bei einem Kruge Nürnberger Bieres am Mittag beisammen. „Weisst Du," sagte Niemann, „mit dem Leben ist's doch eigentlich nichts. Man sinnt und strebt und schafft und dann auf einmal ist's aus und Alles war umsonst. Ich möchte lieber heute sterben als morgen." — „Da hast Du recht," antwortete Eckert; „ich wollte auch, es wäre schon vorbei." Und an demselben Abend wurde ihm der Wunsch erfüllt.

Eckert, wie gewöhnlich, sondern immer: mein lieber Eckert. Lieber Junge, wie mich das entzückt, kann ich wahrhaftig nicht schildern. Zu Hause gegangen bin ich nicht, zu Hause gesprungen und getanzt und geschrieen wie unsinnig vor Freude und Lust. Um wie vielmehr bin ich jetzt in seiner Gunst gestiegen. Komm nur in jedem Fall sobald als möglich nach Leipzig, um diesen Engel von Menschen zu sehen und zu bewundern. Du kannst von Tausenden Dein Glück preisen. Wie viele möchten ihm gern näher stehen, es ist aber sehr schwer, seine Gunst zu erlangen. Ich werde jetzt ein ganz anderer Mensch. Zu meinem Vortheil verändere ich mich wahrhaftig in der Musik sowohl, als in meinem Charakter. Ich bin viel aufgeweckter und lebhafter wie in Berlin. Wenn mein Lied heut Abend auch so bei Mentzens gefiele, wie es Mendelssohn gefallen hat, so wäre es ein grosses Glück für mich. Tiehsen hat es aber gewiss nicht so, wie Mendelssohn gesungen. In der Euterpe hat er nicht sein können, hatte aber gehört, dass sie allgemein sehr angesprochen hatte und freute sich sehr darüber. Ich bin immer selig, wenn er von Dir spricht. Er spricht immer in einem so anhänglichen zuthunlichen Ton, worüber ich mich erschrecklich freuen kann. Vielleicht grade in demselben Augenblick, wo ich Mendelssohn das Lied bei ihm accompagnirte, hat es Tiehsen vorgesungen. Ach, wenn man doch fliegen könnte. Ich weiss jemand, der in Berlin gewesen sein würde. Von dem allen sage Onkeln nichts, er soll es selbst durch Mendelssohn erfahren. Ich kann die Zeit gar nicht erwarten, Dich mein Herzensjunge zu umarmen und todt zu drücken. Jetzt aber gute Nacht; es ist spät und ich muss zu Bett. Ich brenne auf Deinen nächsten Brief. Ich bin ganz überglücklich!

Gute Nacht, gute Nacht, mein Schatz!

Dein Karl.

(Berliner Fremdenblatt.)

Musik-Aufführungen.

Berlin, 12. November.

Unter reger Betheiligung des Publikums fand am 27. Oktober das **erste Montagskonzert** der Herren **W. Hellmich** und **F. Maneke im Saale der Singakademie** statt. Das Programm war reichhaltig und geschickt zusammengestellt, die Ausführenden setzten zur künstlerischen Ausführung des Programms ihre besten Kräfte an, und so war der Eindruck des ersten dieswinterlichen Montagskonzerts ein sehr freundlicher. Das Notturno für 2 Violinen, 3 Viola und 3 Violoncell nebst Kontrabass von Ed. Grell, dem langjährigen, hochverdienten Leiter der Singakademie, konnte ich leider nicht anhören. Es sei mir gestattet, die anerkennenden Worte, mit welchen Herr Professor R. Wüerst im Fremdenblatte das Werk begrüsst, hier anzuführen: „Ueber dem ganzen Werke schwebt Klarheit und Ruhe; es ist in Wohlklang getaucht und durchweg melodisch gehalten. Energische Anläufe, Leidenschaft, rapide Passagen finden sich nicht vor, und die eigenthümliche Zusammenstellung des Orchesters bringt einen tiefen, gesättigten Gesammtklang hervor, dem mit guter Wirkung wohl einige hellere Lichter aufzusetzen wären. Besonders reizvoll erschien uns das Trio des Siciliano. Dieses wie das ganze Werk, wurden sehr beifällig aufgenommen.“ Auch das Zusammenspiel wird gerühmt und wenn es sich durch eben solche Genauigkeit wie das in Rubinstein's B-dur-Trio, an dessen Ausführung sich die Konzertgeber und die Pianistin Frl. **Ottilie Lichterfeld** betheiligten, ausgezeichnet hat, dann wird der Komponist wohl Ursache zu voller Zufriedenheit gehabt haben. Die genannte Pianistin spielte ausserdem Stücke von Chopin (op. 51 Allegro Vivace), E. E. Taubert (Arabeske) und Rubinstein (Polka op. 82, Nr. 7), wie wir es von ihr gewohnt sind — sehr gewandt, graziös und sehr musikalisch. Etwas mehr Kraft, etwas schärfere Accente und grössere Lebhaftigkeit hätte ich dem Vortrage der Polka gewünscht. Fräulein **Marie Schmidtlein** sang Händel's „Verdi prati“, Beethoven's „In questa tomba“ und Lieder von Schubert und Chopin. Ihre Stimme klang mir heut besonders frisch und wie mit Wohlklang gesättigt. Hinreissend würde der Vortrag der geschätzten Sängerin wirken, wenn sie ihre schönen Stimmmittel durch grössere Innerlichkeit und Wärme mehr zu beleben verstünde.

— **Hans von Bülow** spielte am 29. Oktober in der Singakademie: Chromatische Fantasie und Fuge von Bach, 2 Sonaten von Beethoven, op. 54 und 78, F-dur und Fis-dur, acht Klavierstücke von Brahms, op. 76, Variationen von Tschaikowsky, drei Stücke für die linke Hand, op. 113 von Rheinberger, Ungarische Rhapsodie Nr. 8, Valse impromptu As-dur von Liszt, A-moll-Barcarole, op. 93 und Galopp von Rubinstein. Nur ein Titane an geistiger wie an körperlicher Kraft vermag solche Aufgaben so mühelos, glänzend und feurig, in so ungeschwächter Kraft von der ersten bis zur letzten Note zu überwältigen. Bülow's Ton, das kann nicht geläugnet werden, ist nicht so voll, er hat nicht so viel Körper, um mich eines Malerausdruckes zu bedienen, wie der Rubinsteins, im Gegentheil, es haftet ihm sogar zuweilen etwas Trockenes an; aber reichlich werden wir für diesen Mangel entschädigt durch die unvergleichliche Art des Vortrags, der so klar und geistvoll, so fein gegliedert und so plastisch ausgearbeitet, das Werk mit allen seinen Schönheiten wie ein Zaubergemälde unserem Ohr und Geiste entrollt. Einen besonderen Genuss gewährte mir der Vortrag der beiden selten gehörten Beethoven'schen Sonaten. Den letzten Satz der Sonate op. 54 mit seiner lebhaften Sechszehntelbewegung habe ich selten so klar und fliessend spielen hören. Wenn der Staatsrath Lenz diese Sonate für bizarr hält und darin blos die schwachen Seiten der dritten Periode ohne deren Schönheiten findet, wenn er von op. 78 sagt: „an ihr habe Beethoven's Hand, aber nicht sein Genie gearbeitet“, so kann ein solches Urtheil nur mangelndem Verständnisse ent-

springen. Bülow's Ausführung hätte ihn wohl eines Besseren belehrt, und ihm die Schönheiten beider Werke voll und ganz erschlossen.

Von den neuen Kompositionen, welche Bülow spielte, interessirten mich zumeist die acht Klavierstücke von Brahms, sie gehören zu den anmuthigsten Gaben der Brahms'schen Muse auf dem Gebiete der Klaviermusik, so tief empfunden und so natürlich, so edel und gewählt in jeder Wendung und jedem Ausdrucke — echte Musik, einem tiefen Geiste und warmem Herzen entsprungen und demzufolge auch zu Geist und Herz des Hörers dringend. Rheinberger's Stücke für die linke Hand sind bewunderungswürdig gearbeitet, musikalisch und trotz der Beschränkung, dass ihre Aufführung nur eine Hand in Anspruch nimmt, von guter Wirkung. Tschaikowsky's Variationen reichen in Bezug auf Würde der Haltung nicht an die Werke ähnlicher Art von Beethoven, Brahms und Kiel hinan, aber sie interessiren durch das schöne volle, sinnliche Leben, das in ihnen pulsirt, sie sind frisch und sehr klangvoll. Der Bechstein'sche Flügel war würdig seines Spielers.

Herr **Georg Schmidt-Marienburg**, ein Pianist, welcher in einem eigenen Konzert am 6. d. Mts. im Saale des Norddeutschen Hofes zum ersten Male in Berlin als Konzertspieler öffentlich auftrat, zeigte sich als talentvoller Künstler mit recht gut entwickelter Technik, von dessen ferneren Leistungen noch Tüchtiges zu erwarten sein dürfte, vorausgesetzt dass er bestrebt sein wird, unter sorgfältiger Leitung sich grössere Freiheit des Vortrags, musikalischere Auffassung und gesangvollen nüancirungsfähigen Ton anzueignen. Er spielte Stücke, welche seinem Geschmacke zur Ehre gereichen und seine gute musikalische Richtung bekunden: Beethovens Sonaten D-moll op. 31 und C-dur op. 53 und Chopin's G-moll Ballade, im ganzen recht sicher, und ist einiges Misslungene wohl zu verzeihen, wenn man erwägt, mit wie vielen Schwierigkeiten ein des Augenlichts beraubter Klavierspieler zu kämpfen hat.

Die Sängerin Fräulein Nöthling, von welcher ich eine Arie aus Figaro's Hochzeit hörte, besitzt eine schöne Stimme, auch Talent zum dramatischen Vortrage, doch ist die Stimme von einer gewissen Rauhigkeit nicht frei und bedarf des feineren Schliffes.

Als ein sehr talentvoller Geiger zeigte sich Herr Gustav Ortmann, ein Schüler der „Neuen Akademie der Tonkunst" und des Herrn Gustav Holländer. Derselbe spielte eine Romanze seines Lehrers und einen der ungarischen Tänze von Brahms, sicher, mit Wärme des Tones und einem Schwunge, der verräth, dass künstlerisches Feuer in ihm glüht. Herr Leo Feld begleitete die Gesangs- und Violinvorträge am Klavier.

— In dem **Liebig'schen Sinfonie-Konzerte** am 7. d. Mts. gelangte u. a. ein grösseres Orchesterwerk von **Ernst Rudorff**, eine Serenade in sechs Sätzen unter Leitung des Komponisten zur Aufführung. Das Werk hat sich schon früher in den Konzerten der Königl. Kapelle und der Hochschule allgemeine Anerkennung errungen und erfreute sich auch heute eines durchschlagenden Erfolges. Dasselbe fesselt die Aufmerksamkeit des Hörers vom ersten bis zum letzten Satze, in allen zeigt sich die Phantasie des Komponisten in gleicher Frische und Fruchtbarkeit. Eine feine, edle Melodik durchzieht das Ganze und erhebt sich z. B. im zweiten, vierten und sechsten Satze zu einem so unmittelbar dem Herzen entsprungenen Gefühlsausdrucke, dass die Wirkung auf das Herz des Hörers nicht ausbleiben konnte. Die frohgemuthe Natürlichkeit, die sonnige Heiterkeit, welche über dem Werke schwebt, muthet uns an wie Frühlingsduft und Blüthenpracht. Das Orchester behandelt Rudorff mit Meisterschaft, feine Individualisirung, wirksame Gegensätze, klare und übersichtliche Anordnung lassen uns den edlen Gehalt der Tondichtung in wahrhaft plastischer Gestalt entgegentreten. Das Werk wurde mit jubelndem Beifall aufgenommen und der Komponist wiederholt gerufen.

Die Aufführung der Serenade sowie die der andern an diesem Abend gespielten Stücke, z. B. Vorspiel zu Bruch's Loreley, gereichte dem wackern Liebig-schen Orchester und seinem tüchtigen Dirigenten zu hoher Ehre.

Ausser dem herrlichen Schumann'schen A-moll-Quartett und Beethoven's Quartett op. 29 enthielt das Programm der zweiten **Joachim'schen Quartett-Soiree** am 9. d. M. ein Sextett des böhmischen, durch L. Ehlert bei uns eingeführten Komponisten Dvorak. Ich glaube, die allzueifrige Empfehlung Ehlerts hat diesem Komponisten nur geschadet. Ehlert empfahl die slavischen Tänze desselben so warm, wies in so beredten Worten auf das neue, grosse Talent hin, dass das Publikum an die späteren Werke mit allzugrossen Erwartungen herantrat. Diese Erwartungen sind einigermaassen enttäuscht worden, sowohl durch die Lieder und Klaviersachen als auch durch das Sextett, welches heut zur Aufführung gelangte, so grosses, eigenartiges Talent sich auch in allen ausspricht. Doch das Talent ist kein universelles. Ein solches muss es verstehen, sich mit gleicher Leichtigkeit in allen Stylarten zu bewegen, ein solches darf nicht im Banne nationaler Volksliederschreibart befangen bleiben. Solch ein slavisches Nationalgepräge trägt nun auch das Sextett, und entspricht in Bezug auf Styl, Form und polyphone Schreibart nicht den Anforderungen, welche wir an diese höchste Gattung der Kammermusik zu stellen berechtigt sind. Am meisten abgerundet erschien mir das Furiant, das, dem Scherzo unserer Sonatenform entsprechend, leicht beweglich, melodisch und harmonisch eigenartig dahinfloss, und die ganz reizende Dumka. Die Ausführung fand, wie dies ja nicht anders zu erwarten war, höchste, begeisterungsvollste Anerkennung. Emil Breslaur.

Das geistliche Konzert des **Königlichen Domchors**, welches Montag den 27. Oktober in der Hof- und Domkirche stattfand, gehörte zu den interessantesten und erquickungsreichsten der Gattung. Die eigenartigen Vorzüge dieses unter Herrn R. v. Hertzberg's Leitung stehenden A-capella-Chors sind so oft ruhmvoll hervorgehoben, dass es Eulen nach Athen tragen hiesse, wollte man den Domchor immer wieder besingen. Für die erste Gabe des Abends, Palestrina's „Stabat mater", gebührt dem Leiter dieser Konzerte besonderer Dank. Palestrina hat — merkwürdig genug — nur ein einziges „Stabat mater"

komponirt. Ebenso merkwürdig ist es, dass der Berliner Domchor dieses Unicum Palestrina's an diesem Konzertabend überhaupt zum ersten Male vortrug. Im Allgemeinen genügt es, um die Grossartigkeit dieses für zwei 4stimmige Chöre komponirten „Stabat mater" zu kennzeichnen, die Worte Baini's, des grossen, begeisterten Lobredners Palestrina's, anzuführen. Baini sagt nämlich: „Hätte Palestrina nichts geschrieben, als dieses „Stabat mater", dieses einzige Werk hätte hingereicht, ihm die Anerkennung der ganzen Nachwelt zu sichern." Allerdings mögen wenige geistliche Schöpfungen vorhanden sein, in denen sich die Idee des Ueberirdischen, Transcendenten so wundersam der Phantasie bemächtigt, wie in diesem „Stabat mater", das dieser Meister allerdings in einem Alter schuf, in dem sein Sinnen und Trachten überwiegend nur noch dem Himmelreich angehörte. Hinsichtlich des rein musikalischen Styls wäre zu bemerken, dass aus diesem Werke besonders anschaulich ward, wie Palestrina durch Harmoniemacht allein, vornehmlich durch eigenartige Gruppirung wenig verwandter Dreiklänge, den tiefsinnigsten, transcendentalsten Gehalt auszudrücken vermag: denn die Melodik als solche stellt sich zumeist als recitativische Musik dar. Dass diese Komposition nicht im lateinischen Urtexte, sondern nach deutscher Uebertragung gesungen wurde, während es doch bei den anderen vorgeführten Werken mit lateinischem Text (Peccavi von Caldara, Benedictus von E. Grell, Crusifixus von E. F. Richter) nicht so geschah, bleibt freilich zu bedauern. Auch erscheint auf dem Programm der Name des Dichters dieser weltberühmten Sequenz in der dem Ref. wenigstens noch nicht vorgekommenen Form „Jacobus Benedictoli (!). Der Autor heisst gemeinhin Jacobus de Benedictis, oder in seiner Eigenschaft als Franziskanermönch „Fra Jacopone" (Jacoponus). Vom Standpunkt der musikhistorischen Beobachtung muss demnächst noch Eccard's „Trost von Israel" (5stimmig) hervorgehoben werden. Wie sich bei Palestrina's und Orlando's ungefähr synchronistischen deutschen Meistern neben tiefer kirchlicher Heiligkeit das anmuthigste melodische Element, das aus dem ureigenen Borne des Volkes hervorquoll, geltend macht, das musste aus dieser herzinnigen Eccard'schen Komposition besonders hervorleuchten. Der Text dieses geistlichen Liedes „Maria wallt zum Heiligthum" stellt eine Paraphrase des berühmten, oft komponirten Simeon'schen Lobgesanges dar (Canticum Simeonis, nach Ev. Lucae 1, 22—32). Ausser den bereits erwähnten Chorwerken von Caldara, Grell und Richter wurde auch noch J. S. Bach's 2chörige Motette „Fürchte Dich nicht, ich bin bei Dir" vorgetragen. Das gut besuchte Konzert fand vortreffliche Unterstützung durch einen Orgelvortrag des Herrn Prof. H. Schwantzer, ferner durch die Solo-Gesangs-Vorträge der Herren Domsänger Hauptstein (Recitativ-Arie aus Händel's Messias) und Schnell (Arie aus Mendelssohn's Paulus „Gott sei mir gnädig").

Alfred Kalischer.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herrn Gustav Schumann, der rühmlichst bekannte Pianist, einer der wenigen noch lebenden Schüler Chopins, ist der Titel „Professor" verliehen worden.

Dieselbe Auszeichnung wurde dem Organisten August Gottfried Ritter in Magdeburg zu Theil.

— Herr Aloys Hennes, der bekannte Verfasser der Klavierunterrichtsbriefe, hat eine sehr beachtenswerthe Schrift: „Ueber Elementar-Klavier-Unterricht" veröffentlicht und versendet dieselbe gratis und franco. Alle, welche sich dafür interessiren, wollen sich direkt an den Autor, Lützowstrasse 27, hier, wenden.

— Den von dem Verlagshändler Herrn P. Tonger in Köln ausgeschriebenen Preis von 1000 Mark für die beste der eingesandten Violinschulen ist dem Herrn Hermann Schröder, Direktor einer hiesigen Musikschule, Kesselstrasse 19, zuerkannt worden.

— Am Musik-Institut unseres rühmlichst bekannten Pianisten Albert Werkenthin (Brandenburgstrasse 42) wird in diesem Winter Herr Dr. Alfred Kalischer 12 musikhistorische Vorlesungen über die Zeit von S. Bach bis zur Gegenwart halten, mit welchen Ersterer entsprechende Klavier-Vorträge verbinden wird. Da nicht nur den Schülern der Oberklassen dieser Anstalt, sondern auch dem grössern Publikum diese Vorträge zugänglich sind, so ist damit dem letzteren eine treffliche Gelegenheit geboten, ebensowohl einen umfassenden Einblick in die Geschichte der deutschen, französischen und italienischen Musik seit etwa 1690 zu gewinnen, als auch an den mit jeder Vorlesung verbundenen musikalischen Vorträgen, deren Programm sich aus den interessantesten älteren und neuen Klavierwerken zusammensetzt, die Entwickelung des Klavierspiels von den ersten bescheidenen Anfängen bis zu der hohen Vollendung in Technik und Inhalt, welche die Neuzeit bietet, verfolgen zu können. Der äusserst niedrig gestellte Preis (für den ganzen Cyclus der Vorlesungen, deren erste Freitag den 21. November Abends 7 Uhr stattfindet, 6 Mark) sowie die Namen der Vortragenden, lassen das jedenfalls interessante Unternehmen doppelt empfehlenswerth erscheinen.

— Eine der elegantesten, korrektesten und billigsten Ausgaben unserer Musik-Klassiker erschien vor kurzem im Verlag von C. F. Kahnt in Leipzig. Die Texte sind auf das sorgfältigste durchgesehen, der Fingersatz, soweit ich denselben geprüft, ist praktisch und verräth die kundige Hand von tüchtigen Pädagogen und Musikern, er ist ausserdem auf das richtige Maass beschränkt, d. h. es ist nicht zu viel und nicht zu wenig davon gegeben. Für die Güte der Ausgaben bürgen die Namen der Herausgeber. Beethoven's Sonaten und Mendelssohn's Lieder ohne Worte hat Jadassohn, Mozart's Sonate Aug. Horn und R. Papperitz, Händel's leichte Stücke G. D. Thomas und Haydn's Sonate Carl Reinecke besorgt. Auf eine für Unterrichtszwecke geeignete Ausgabe von 9 leichten Beethoven'schen Sonaten (Jadassohn)

sowie auf die von Louis Maas herausgegebene Auswahl von Weber'schen Kompositionen ist besonders hinzuweisen. Alle diese Werke sind auch elegant gebunden mit einem ganz geringen Preisaufschlag zu haben, und soll ihnen demnächst in gleicher Ausstattung eine Auswahl der vorzüglichsten und meistgespielten Klavierwerke Chopin's folgen, deren Revision die Verlagshandlung Herrn Professor S. Jadassohn, dem verdienten Lehrer am Leipziger Konservatorium, übertragen hat. Alle Sonaten werden auch einzeln und heftweise abgegeben.

Frankfurt a. M. Professor Julius Stockhausen hat an seine Fachgenossen ein Schreiben versendet, das der „Frankf. Ztg." von befreundeter Seite mitgetheilt wird. Das Schreiben lautet:

„Es kursiren in hiesiger Stadt so verschiedene unliebsame Gerüchte über mein Ausscheiden aus dem Hoch'schen Konservatorium, dass ich es meiner Künstlerehre schuldig bin, ein Wort darüber, wenigstens bei den Fachgenossen, verlauten zu lassen. Die Einen sagen: „Stockhausen hat seine Pflicht nicht gethan." Solche wissen von meiner Thätigkeit im Konservatorium nichts. „Im Gegentheil", meinen Andere, „Stockhausen hat seine Pflicht als „erster Gesanglehrer" zu gewissenhaft erfüllt, und das ist den Herren Hilfslehrern unbequem geworden." Die Zweiten kommen der Wahrheit näher: es wird sich aber gleich zeigen, dass auch die Empfindlichkeit der Herren Hülfslehrer Fenn und Fleisch zu entschuldigen ist. Der Konflikt ist nach meiner Ueberzeugung lediglich dadurch entstanden, dass die Verträge, welche mit mir und den Herren Hilfslehrern abgeschlossen worden sind, durchaus nicht übereinstimmen. §. 3 meines, von Herrn Direktor Raff allein unterzeichneten, Kontraktes sagt wörtlich: „Herr J. Stockhausen verpflichtet sich, den Unterricht der Hilfslehrer in seinem Sinne zu regeln und zu beaufsichtigen, sowie auch die Chorklasse zu überwachen. Die Leitung öffentlicher Chor-Aufführungen, welche vom Konservatorium ausgehen, fällt Herrn J. Stockhausen zu." Jedermann, der diesen Paragraphen liest, wird denselben nur so verstehen können, dass der Gesangunterricht unter meine alleinige Leitung gestellt werden sollte, dass die Hilfslehrer meinen Anweisungen Folge zu leisten hätten. Wie steht es nun aber in Wirklichkeit damit? Als ich in diesen Tagen den Herren Fenn und Fleisch Paragraph 3 meines Kontraktes zu lesen gab, versicherten mich Beide auf ihr Ehrenwort, dass sie kontraktlich als Lehrer, also selbstständig, engagirt sind; dass das Wort „Hilfslehrer" in ihren Kontrakten absolut nicht vorkommt. Diese Thatsachen genügen, um den Nachweis zu liefern, dass Unzuträglichkeiten früh oder spät unvermeidlich eintreten mussten. Es wird hiernach Niemanden wundern, dass Herr Direktor Raff die Kontrakte des „ersten Gesanglehrers" und der soi-disant Hilfslehrer mit einem Male kündigte. Meine Forderung von zwei Mal 30 Minuten Gesangsunterricht per Woche für meine Schüler, meine Weigerung, ungenügend vorbereitete Zöglinge in meine Klassen aufzunehmen, scheinen ihm nur ein willkommener Vorwand gewesen zu sein. Ich erhielt auf meine Vorschläge keine Antwort, sondern — die Kündigung: sie lautet: „Nachdem ich zu der Ueberzeugung gelangt bin, dass eine gedeihliche Entwickelung des Gesangunterrichtswesens in der meiner Leitung anvertrauten Anstalt unter den gegenwärtigen Verhältnissen unmöglich ist, habe ich den Entschluss fassen müssen, behufs der Anbahnung einer zweckentsprechenden Organisation die Verträge der gegenwärtig angestellten Gesangslehrer zu kündigen." Herr Direktor Raff hatte endlich eingesehen, dass widersprechende Kontrakte nicht zum erwünschten Ziele führen können. Da ich aber meine Berliner Stellung nur auf Grund des mit Herrn Direktor Raff allein geschlossenen Vertrages aufgegeben habe, welcher mir im Paragraph 3 die Bahn zur Einführung meiner Gesangsmethode am Hoch'schen Konservatorium eröffnete, so machte ich von dem Angebote des Herrn Direktor Raff: „dass hierdurch der Errichtung eines neuen Vertrages zwischen Ihnen und dem Unterzeichneten (J. Raff) nicht präjudizirt werden soll," keinen Gebrauch, und nahm selbstverständlich nach solchem Verfahren die Kündigung an."

Cassel. Ein sehr interessantes Programm hatte das vom Hoforganisten Herrn Rundnagel in der hiesigen Garnisonkirche gegebene Geistliche Konzert. Dasselbe brachte u. a. Konzert für die Orgel und Sonate für Orgel und Oboe von Händel, zwei geistliche Melodien von Franck (1641), eine Arie aus der Markuspassion mit obligater Oboe- und Orgelbegleitung von Keyser (1637) und Konzert-Variationen über ein Thema von Händel für die Orgel von Lux. Die Orgelkompositionen führte der Konzertgeber mit Meisterschaft aus.

Leipzig. In unserem letzten Euterpe-Konzert am 4. November lenkte sich alles Interesse auf den trefflichen Pianist-Komponisten Seiss aus Köln, der in diesen beiden Eigenschaften einen durchschlagenden Erfolg davontrug. Aus seinen Vorträgen sei namentlich das von ihm neu bearbeitete Es-dur-Konzert von C. M. von Weber hervorgehoben, eine Arbeit, die grosses Geschick verräth, sehr gut klingt und die Eigenthümlichkeit des Originals nicht verwischt.

Antworten.

Herrn **Direktor Karl Kaiser in Wien.** Die Expedition wird Ihnen die gewünschten Nummern des Kl.-L. zusenden.

Herrn **H. in Wetzlar.** Ich konnte nicht in Erfahrung bringen, wo die Beethoven'schen Sinfonien in der Bearbeitung für Flöte, 2 Violinen, Bratsche, Violoncello oder Bass erschienen sind. Vielleicht genügt diese Notiz, um die Verlagshandlung aus ihrem Dunkel hervorzulocken.

Herrn **H. Schr. in K.** Für die nächste Nummer leider zu spät. Besten Gruss und Dank für den Glückwunsch.

Herrn **A. B. in Stettin.** Um Ihrem Wunsche zu entsprechen, frage ich hierdurch an: Wo sind Weihnachtsstücke à 4 ms. erschienen, welche die Schwierigkeitsstufe von Kuhlau's Sonatine op. 55, Nr. 1, nicht übersteigen?

Herrn **Seidenstücker in Rüxleben.** Die preisgekrönten Lieder erscheinen nach Weihnachten bei Conr. Glaser in Schleusingen. Preis unbekannt.

☛ Dieser Nummer ist von den Herren **Schleicher & Schüll** in Düren ein Circular, **Notenpapier** betreffend, beigelegt, auf das wir hiermit aufmerksam machen. D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung

der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak**, **Richard Wüerst**, **A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 23. **Berlin, 1. Dezember 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 M, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 25 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Der Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Seine Begründung und nächsten Ziele.

Dargestellt von **Albert Werkenthin.***)

Dem Gedanken des Herrn Professor Emil Breslaur, einen Verein der „Klavierlehrer und Lehrerinnen“ in's Leben zu rufen, welchen derselbe in seiner musik-pädagogischen Zeitschrift „Der Klavier-Lehrer“ angeregt und der von Seiten des Leserkreises dieses Blattes ungetheilten Beifall gefunden hatte, verdankt der „Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen“ seine Entstehung.

Nachdem eine Anzahl ausführlicher Gutachten seitens der Herren L. Büchner in Kassel, Aloys Hennes in Berlin, Louis Schlösser in Darmstadt, Anton Huber in Wien, Hermann Schramke in Cottbus und schliesslich des Herrn Professor Emil Breslaur, die sämmtlich in überzeugender Weise die Nothwendigkeit der Begründung eines solchen Vereins betonten, in dem genannten Blatte veröffentlicht worden waren, berief Herr Prof. E. Breslaur zur Konstituirung eines Vereins der Klavier-Lehrer und Lehrerinnen eine Versammlung zum 19. Februar c. in die Aula des Friedrichs-Gymnasiums.

Die dem neu zu begründenden Verein in Folge seines Namens enggezogenen Grenzen beziehentlich der Mitgliedschaft wurden in dieser Versammlung auf den Antrag des Herrn Oskar Eichberg dahin erweitert, dass nicht nur Lehrer und Lehrerinnen des Klavierspiels, sondern auch aller anderen musikalischen Fächer zur Mitgliedschaft berechtigt sein sollten, wodurch sich von selber der Name des neuen Vereins in den des „Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen“ umgestaltete.

Eine überraschend grosse Anzahl von Mitgliedern (in der ersten konstituirenden Versammlung schon 120), nächstdem aber der Umstand, dass sich unter diesen viele der bedeutendsten Künstler und Kunstlehrer befanden, gab den besten Beweis dafür ab, in wie hohem Grade die Bildung des neuen Vereins hinsichtlich seiner Zwecke das Interesse der gesammten musikalischen Künstlerwelt Berlins erregt hatte, wie es denn auch als günstiges Prognostikon angesehen werden konnte, dass der Nestor und berühmteste der Berliner Klavier-Lehrer, Herr Professor Dr. Theodor Kullak, die demselben einstimmig übertragene Ehren-Präsidentschaft anzunehmen sich bereit erklärte.

Die Zwecke des „Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen“, wie sie den Begründern desselben vorschwebten, und welche in den nun folgenden Versammlungen während des Sommerhalbjahres, zunächst im Bürgersaal des Rathhauses, dann aber in dem Konzertsaal der Königlichen Hochschule für Musik, immer festere Form gewannen, sind folgende:

Zuvörderst im Innern des Vereins selber durch Vorträge und Vorlesungen, durch Aus-

*) Mit diesem Aufsatze wird das Jahrbuch, welches der Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen herauszugeben beschlossen hat, eröffnet werden. Er diene an dieser Stelle zur Ergänzung des am Ende dieser Nummer veröffentlichten Vereinsbericht und zur Orientirung über die Art, wie der geplante Unterrichtsnachweis ins Leben treten soll. E. B.

tausch von Ideen und Erfahrungen, um das Musik-Lehrerthum nach der idealen Seite hin zu fördern; demselben bei den verschiedenartigsten Aufgaben immer nur das eine Ziel, das der edelsten, reinsten Kunstausübung vor Augen zu stellen, und so veredelnd und läuternd durch die Gesammtheit auf jeden Einzelnen zu wirken; zweitens durch Gründung von Kranken-, Darlehns-, Pensions- oder Alterversorgungs- und Invalidenpensions-Kassen den Mitgliedern bei den mannigfachen Wechselfällen des Lebens, denen wie kaum ein anderer gerade der Musik-Lehrerstand so häufig und in gefahrbringender Weise ausgesetzt ist, zu Hilfe zu kommen.

Von diesen Kassen wird die Krankenkasse, nachdem dieselbe im Hinblick auf ihren Bestand sowie auf den zu leistenden monatlichen Beitrag eines jeden Mitgliedes von Sachverständigen geprüft und für lebensfähig begutachtet worden ist, in dem Augenblick in Wirksamkeit treten, in welchem die Statuten derselben vom Ober-Präsidium der Provinz Brandenburg, dem dieselben jetzt vorliegen, die Genehmigung erhalten haben werden.

Diese Kasse gewährt den Mitgliedern, nachdem sie ein halbes Jahr dem Verein angehört haben, ein Krankengeld (für's Erste 6 Mark die Woche) auf die Dauer von 13 Wochen in einem Jahr.

Die dritte und letzte Aufgabe, welche sich der Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen demnächst stellt, ist nun die, als geschlossene Körperschaft mit dem musiktreibenden Publikum Berlins Fühlung zu gewinnen, und wenn es sich um die Wahl einer Lehrkraft handelt, auf dasselbe Einfluss zu erlangen.

Der Verein will in dieser so wichtigen Angelegenheit die Blicke der Unterrichtsuchenden auf seine Mitglieder lenken. Wenn er nun auch nicht im Stande ist, für einen ganz bestimmten und gleich hohen Grad der Tüchtigkeit jedes einzelnen Mitgliedes Garantie zu leisten (ebensowenig wie der Staat es z. B. bei denjenigen vermag, welche nach Absolvirung einer bestimmten Studienzeit die facultas docendi erhalten); wenn also in letzter Instanz doch noch immer dem Publikum überlassen bleiben muss, hier wie dort, selber zu prüfen und Unterschiede herauszufinden zwischen dem Genügenden und dem Besten; so hofft doch der Verein, dass das Unterricht suchende Publikum aus dem Umstande, dass nur Fachlehrer, über deren wirkliche musikalische Ausbildung Beweise vorliegen, als Mitglieder aufgenommen werden, Veranlassung nehmen werde, bei der Wahl einer Lehrkraft vorzugsweise auf die Mitglieder des Vereins sein Augenmerk zu richten.

Zu diesem Zweck veröffentlicht nun der Vorstand in den nachfolgenden Blättern ein Verzeichniss der Vereins-Mitglieder, nebst Angabe ihrer Wohnung (nach den Stadtvierteln geordnet), der Sprechstunde sowie ihres speciellen Unterrichtsfaches. — Die Rubrik: „Unterrichtsfach" gewährt durch die bei den Instrumental-Lehrern beigefügten Buchstaben A (Anfangs- oder Elementar-Unterricht), M (Mittelstufe) und O (Oberstufe) eine genaue Unterscheidung, welchem Grade der Ausbildung der betreffende Lehrer seine Hauptthätigkeit widmet.*)

Eine äussere Unterscheidung dieser Stufen kann mit ziemlicher Genauigkeit dadurch gegeben werden, dass bei genügendem Talent und Fleiss des Schülers der Unterricht der Anfangsstufe 2 Jahr, der in der Mittelstufe 3 Jahre in Anspruch nimmt, während der Unterricht auf der Oberstufe für diejenigen bestimmt ist, welche Virtuosen oder Lehrer werden wollen, oder als Dilettanten eine höhere Ausbildung anstreben.

Die Bestimmung des Honorarsatzes bleibt der jedesmaligen Vereinbarung überlassen.**) Doch sind die Mitglieder des Vereins übereingekommen, bei Geschwistern, sowie in besonderen Fällen, wo es sich etwa um Ausbildung eines grossen Talentes bei nicht genügenden pekuniären Mitteln handelt, oder endlich speciell bei den Schülern der Oberstufe, welche sich zu Musikern oder Lehrern ausbilden wollen, eine angemessene Ermässigung ihres Honorarsatzes eintreten zu lassen.

Da nun gerade auf diesen letzteren der Umstand in vielen Fällen von Einfluss ist, ob der Lehrer einen weiten oder kurzen Weg zu machen hat, so wird es jedenfalls im In-

*) Einer weitverbreiteten irrigen Ansicht des Publikums, dass Lehrer der Elementarstufe von geringerer Bedeutung wären als die der Mittel- und Oberstufen, dass sie nach ihrem Wissen und Können weit hinter jenen rangirten, sei durch diese Anmerkung entgegengetreten. Wenn irgendwo, so ist gerade beim Musik-Unterricht der Elementarlehrer von höchster Bedeutung, und Fehler, die im Anfangs-Unterrichte gemacht werden, sind schwer, manchmal niemals wieder zu korrigiren. Es liegt daher im Interesse des Publikums, gerade für den Elementar-Unterricht am vorsichtigsten zu wählen, und von der so beliebten Ansicht abzukommen, dass für die Anfangsstufe nur der allergeringste Honorarsatz zu bewilligen sei, da hier leider das geflügelte Wort: „Billig und schlecht" zu häufig Wahrheit wird.

**) Da erfahrungsmässig bei einem grossen Theil des Publikums die Höhe des Honorars bei der Wahl eines Lehrers in Betracht kommt, so wollen solche Vereins-Mitglieder, welche nur gegen hohes Honorar Schüler annehmen, dennoch gern bereit sein, denjenigen Eltern, welche auf kleine Preise reflektiren, geeignete Lehrer oder Lehrerinnen der jüngeren Generation zu bezeichnen, welche eben als Anfänger im Lehrfach geringere Honorar-Ansprüche machen. Auf diese Weise werden Eltern davor behütet werden, solchen Personen in die Hände zu fallen, welche ohne jede nennenswerthe musikalische Bildung nur durch ihre geringen Preise Schüler zu erwerben im Stande sind, und die, wie allgemein bekannt, auf dem Gebiete der musikalischen Unterweisung nicht nur keine Resultate zu erzielen vermögen, sondern auch wahrhaft unheilvollen Einfluss auf die Anschauungen und die Geschmacksrichtung der ihnen anvertrauten Jugend ausüben.

teresse der Unterrichtsuchenden liegen, sich, wenn irgend thunlich, einen solchen zu wählen, der mit ihnen in demselben oder einem nahen Stadtviertel wohnt. Zu diesem Zweck ist das Verzeichniss der Mitglieder des Vereins auch nach den Stadtvierteln eingetheilt, in welchen dieselben domiziliren.

So sei denn dieses Büchlein der Benutzung des Unterricht suchenden Publikums bestens empfohlen. Möge es nicht nur ein Wegweiser sein durch die Berliner Musik-Lehrerschaft (soweit sie dem Verein angehört), sondern auch ein Wegweiser zum „guten Unterricht“. Dann wird der Zweck des Vereins, die Interessen seiner Mitglieder zu fördern, mit dem edleren verbunden sein, die allgemeine Kunstpflege durch Empfehlung geeigneter und tüchtiger Lehrkräfte in höhere Bahnen zu lenken.

Zur Vervollkommnung der praktischen Harmonielehre.

Von **Alfred Kalischer.**

(Fortsetzung.)

Die Konstruktion auf der V. (Dominant-) Stufe zeigt einen Septimenakkord, der aus Grundton, aus dessen grosser Terz, aus dessen grosser Quinte und aus dessen kleiner Septime, oder aus dem grossen Quintenakkorde (Dreiklang) mit hinzugefügter kleiner Septime seines Grundtones besteht ($\bar{g}$—$\bar{h}$—$\bar{\bar{d}}$—$\bar{\bar{f}}$). Ein gleiches Intervallenmuster stellt kein anderer der 7 leitereigenen Septimenakkorde in den Durtonarten dar.

Endlich ergiebt die Konstruktion auf der VII. Stufe einen Septimenakkord, der aus Grundton, aus dessen kleiner Terz, aus dessen kleiner Quinte und aus dessen kleiner Septime, oder aus dem verminderten Dreiklange mit hinzugefügter kleiner Septime seines Grundtones besteht, hier: $\bar{h}$—$\bar{\bar{d}}$—$\bar{\bar{f}}$- $\bar{\bar{a}}$ (verminderter Quintenakkord $\bar{h}$ – $\bar{\bar{d}}$—$\bar{\bar{f}}$ und kleine Septime $\bar{h}$—$\bar{\bar{a}}$). Ein gleiches Intervallenverhältniss stellt ebenfalls kein anderer der 7 leitereigenen Septimenakkorde in den Durtonarten dar.

Zusammengenommen treten also in den Durtonarten leitereigen vier wesentlich (d. h. den Intervallenverhältnissen nach) verschiedene Septimenakkorde auf, nämlich:

1) der Septimenakkord aus grossem Dreiklange und grosser Septime (auf Stufe I und IV),
2) der Septimenakkord aus grossem Dreiklange und kleiner Septime (auf Stufe V),
3) der Septimenakkord aus kleinem Dreiklange und kleiner Septime (auf Stufe II, III und VI),
4) der Septimenakkord aus vermindertem Dreiklange und kleiner Septime (auf Stufe VII).

Dasselbe Verfahren hinsichtlich der Molltonarten, hier in c-moll vorgeführt, ergiebt folgendes Schema:

$\bar{c}$—$\overline{es}$—$\bar{g}$—$\bar{h}$	$\bar{d}$—$\bar{f}$—$\overline{as}$—$\bar{\bar{c}}$	$\overline{es}$—$\bar{g}$—$\bar{h}$—$\bar{\bar{d}}$
I. Stufe.	II. Stufe.	III. Stufe.
$\bar{f}$—$\overline{as}$—$\bar{\bar{c}}$ $\overline{\overline{es}}$	$\bar{g}$—$\bar{h}$—$\bar{\bar{d}}$—$\bar{\bar{f}}$	$\overline{as}$—$\bar{\bar{c}}$—$\overline{\overline{es}}$—$\bar{\bar{g}}$
IV. Stufe.	V. Stufe.	VI. Stufe.

$\bar{h}$—$\bar{\bar{d}}$—$\bar{\bar{f}}$—$\overline{\overline{as}}$
VII. Stufe.

Die Konstruktion auf der I. Stufe (Tonica) lässt einen Septimenakkord wahrnehmen, der aus Grundton, aus dessen kleiner Terz, aus dessen grosser Quinte und aus dessen grosser Septime besteht, oder aus dem kleinen Quintenakkorde (Dreiklang) mit hinzukommender grosser Septime seines Grundtones ($\bar{c}$—$\overline{es}$—$\bar{g}$—$\bar{h}$). Einem also gebauten Septimenakkorde sind wir in der Durtonart nicht begegnet: auch im Mollgeschlecht tritt diese Form der Septimenharmonie nicht ein zweites Mal auf.

Die Konstruktion auf der II. Stufe (Wechseldominante) ergiebt einen Septimenakkord (hier $\bar{d}$—$\bar{f}$ - $\overline{as}$—$\bar{\bar{c}}$) mit gleichen Intervallenverhältnissen wie die Septimenharmonie auf der VII. Stufe in Dur (verminderter Dreiklang und kleine Septime).

Die Konstruktion auf der III. Stufe (Obermediante) zeigt einen Septimenakkord, der aus Grundton, aus dessen grosser Terz, aus dessen übermässiger Quinte und aus dessen grosser Septime besteht, oder aus dem übermässigen Quintenakkorde (Dreiklang) mit hinzugefügter grosser Septime seines Grundtones ($\overline{es}$—$\bar{g}$ - $\bar{h}$—$\bar{\bar{d}}$). Diese Form war im Durgeschlechte ebenfalls nicht zur Erscheinung gekommen, hat auch im Mollgeschlecht ebensowenig eine Genossin, wie die Septimenharmonie der I. Stufe.

Die Konstruktion auf der IV. Stufe (Subdominante) ergiebt einen Septimenakkord (hier $\bar{f}$—$\overline{as}$—$\bar{\bar{c}}$—$\overline{\overline{es}}$) mit gleichen Intervallenverhältnissen wie die Septimenharmonieen auf der II., III. und IV. Stufe in Dur (kleiner Dreiklang und kleine Septime).

Die Konstruktion auf der V. Stufe (Do-

minante) lässt einen Septimenakkord erkennen (hier ḡ—h̄—d̿—f̿), der mit dem Septimenakkorde auf derselben Stufe der gleichnamigen Durtonart völlig identisch ist (grosser Quintenakkord und kleine Septime).

Die Konstruktion auf der VI. Stufe (Submediante) stellt einen Septimenakkord (hier as̄-c̿-es̿-g̿) mit gleichen Intervallenverhältnissen dar, wie die Septimenharmonieen auf der I. und IV. Stufe in Dur (grosser Quintenakkord und grosse Septime).

Endlich ergiebt die Konstruktion auf der VII. Stufe (Leiteton, subsemitonium modi) einen Septimenakkord, der aus Grundton, aus dessen kleiner Terz, aus dessen kleiner Quinte und verminderter Septime besteht, oder aus dem verminderten Quintenakkorde (Dreiklang) mit hinzugefügter verminderter Septime seines Grundtones (hier h̄-d̿-f̿-as̿). Auch diese Septimeharmonie tritt hiermit zum ersten und zugleich einzigen Male auf.

Es ist bemerkenswerth, dass die Mollscala im Gegensatz zur Durscala auf jeder ihrer 7 Stufen einen wesentlich anderen Septimenakkord in die Erscheinung bringt. Während von diesen 7 verschiedenartigen Septimenakkorden diejenigen auf der II., IV., V. und VI. Stufe ihrem Wesen nach bereits in der Durscala erkannt waren, kommen andererseits hiermit (scilicet in Moll) drei wesentlich neue Septimenakkorde zum Vorschein:

1) Der Septimenakkord aus kleinem Dreiklange und grosser Septime (auf Stufe I.)

2) Der Septimenakkord aus übermässigem Dreiklange und grosser Septime (auf Stufe III.)

3) Der Septimenakkord aus verminder-tem Dreiklange und verminderter Septime (auf Stufe VII.)

Es giebt also unter den leitereigenen Akkorden **sieben wesentlich verschiedene Septimenakkorde,** nicht mehr und nicht weniger.

Die 14 verschiedenen Stufen einer Durtonart und ihrer gleichnamigen Mollscala (etwa c-dur und c-moll) lassen de facto also 7 verschiedenartige Septimenakkordgebilde zu, von denen hier nun die Intervallenübersicht in Zahlen erfolgt:

I. Art	II. Art	III. Art	IV. Art	V. Art	VI. Art	VII. Art
1	1	1	1	1	1	1
gr. 3	gr. 3	kl. 3	kl. 3	kl. 3	kl. 3	gr. 3
gr. 5	gr. 5	gr. 5	gr. 5	kl. 5	kl. 5	überm. 5
gr. 7	kl. 7	gr. 7	kl. 7	kl. 7	verm. 7	gr. 7
(z. B.	(z. B.	(z. B.	(z. B.	(z. B.	(z. B.	(z. B.
c-e-g-h)	g-h-d̄-f̄)	c-es-g-h)	d-f-a-c̄)	h-d̄-f̄-ā)	h-d̄-f̄-as̄)	es-g-h-d̄)

Die erste Art der 7 überhaupt möglichen leitereigenen Septimenakkorde (Grundton, grosse Terz, grosse Quinte, grosse Septime) kommt, wenn eine Durscala zusammen mit ihrer gleichnamigen oder auch mit ihrer parallelen Mollscala in Betrachtung gezogen wird, drei Mal vor, zweimal in Dur und einmal in Moll (z. B. in C-dur und c-moll zusammen gefasst: c-e-g-h [I. Stufe], f-a-c̄-ē [IV. Stufe], — as-c̄-es̄-ḡ [VI. Stufe].)

Die zweite Art (Grundton, grosse Terz, grosse Quinte, kleine Septime tritt zwei Mal auf (auf Stufe V. in C-dur und c-moll völlig identisch: g-h-d̄-f̄).

Die dritte Art (Grundton, kleine Terz, grosse Quinte und grosse Septime) erscheint nur ein einziges Mal, in Moll (z. B. c-es-g-h Stufe I.).

Die vierte Art (Grundton, kleine Terz, grosse Quinte, kleine Septime) findet sich vier Mal vor, dreimal in Dur und einmal in Moll (z. B. in C-dur: d-f-a-c̄ [II. Stufe], e-g-h-d̄ [III St.], a-c̄-ē-ḡ [VI St.] —, in c-moll: f-as-c̄-es̄ [IV. St.]).

Die fünfte Art (Grundton, kleine Terz, kleine Quinte, kleine Septime) ist zwei Mal vorhanden, einmal im Durgeschlecht und einmal im Mollgeschlecht (z. B. in C-dur [VII. St.]: h-d̄-f̄-ā, — in c-moll [II. St.]: d-f-as-c̄).

Die sechste Art (Grundton, kleine Terz, kleine Quinte, verminderte Septime) ist nur ein einziges Mal anzutreffen, in Moll auf der VII. Stufe (z. B. in c-moll: h-d̄-f̄-as̄).

Die siebente Art endlich, gleicherweise rara avis, lässt sich nur ein einziges Mal erblicken, in Moll auf der III. Stufe (z. B. in c-moll: es-g-h-d̄).

3 + 2 + 1 + 4 + 2 + 1 + 1 Stufen macht summa summarum: 14 Stufen.

(Fortsetzung folgt).

Musik der Griechen.
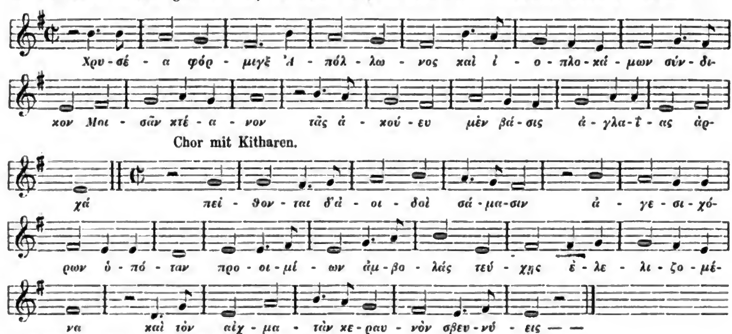
Von Anna Morsch.

III.
(Schluss.)

Ich eile nun zum Schluss. Im Gegensatz zu der ernsten, erhabenen Tragödie, die, wie Ambross schreibt, „aufgerichteten Hauptes zum Olymp emporflog, fest und unverwandt zu den Göttern und Helden emporblickend", stand das Satyrdrama, oder die Komödie, die „den verkehrten Meropsflug machte, die Erde mit ihren Spitzbuben und Narren jeden Kaliber's fortwährend im Auge behaltend." Sie knüpfte an den Schluss der Weinlese an, an die jauchzende Freude über den Reichthum der Natur, sie gefiel sich in allem möglichen Muthwillen, in fantastischem Uebermuth der Beleuchtung der Wirklichkeit, sie stellte alle bestehenden Verhältnisse in tollster Weise auf den Kopf, selbst die hehren Götter mussten es sich gefallen lassen, in der komischsten Weise persiflirt zu werden. Bei dieser übermüthigen Lust, die auch das Heiligste nicht verschont, den genialen Witzeinfällen, in denen besonders Aristophanes excellirte, konnte die Musik noch weniger entbehrt werden, sie umfloss den Spott, die boshafte Satyre mit milderndem und versöhnendem Zauber.

Mit den alten Meistern der Lyrik, Simonides und Pindar, dem Dreigestirn der Tragödie, Aeschylos, Sophokles und Euripides vollendet sich die Blüthe griechischer Poesie und Musik, wie auch der Schönheitssinn und das Kunstleben der Hellenen zu jener Zeit überhaupt zur vollendetsten Erscheinung gelangte; nach dem darauf folgenden und beendeten peloponnesischen Kriege zeigen alle Künste nicht mehr die ursprüngliche Lebensfrische, und Griechenland hatte seine schönsten Tage überlebt. Wohl werden uns noch Namen, besonders unter den Dithyramben-Dichtern von hoher Bedeutung genannt, aber es machte sich bald unter den Künstlern das Bestreben geltend, im Gegensatz zu der früheren, absichtslosen Weise, die nur darauf bedacht gewesen war, der Sache zu dienen, seine eigene Persönlichkeit in den Vordergrund zu stellen, es beginnt die Zeit des Virtuosenthum's.

Zwar werden der Musik neue glänzendere Bahnen eröffnet, sie gewinnt an Glanz und Fülle, aber sie verliert ihre ursprüngliche edle Einfachheit und Würde, und muss oft nur der Eitelkeit des ausführenden Künstlers dienen. Die Künstler treten in den Dienst der Grossen, und die Muse wird oft zur Dienerin herabgewürdigt. Noch oft zwar wird dies ganze Streben, die Erweiterungen, die sich die Musik im Lauf der Jahre gefallen lassen muss, in scharfer Weise von den Anhängern der alten, ehrwürdigen Formen getadelt und verspottet; der Lustspieldichter Pherekrates zieht mit scharfen Waffen gegen das moderne Musikwesen zu Felde, und Aristophanes theilt die Schläge in seinen Spottversen in witzigster Weise aus, aber der Geist der Zeit war damit nicht aufzuhalten. Die Musik wurde immer mehr eine gefällige Dienerin der Grossen, sie gefiel sich in Prunk und Luxus und artete in ein schrankenloses Spiel von Effekten und Entfaltung von Massen aus, und als Griechenland später zu einer römischen Provinz herabsank, da erniedrigte sich auch die Musik zur Huldigung und Verherrlichung römischer Genusssucht und römischer Unsittlichkeit. Die Sittenverderbtheit jener Zeiten raubte den Künsten den letzten Rest ihrer Würde, und bereitete ihnen den Untergang, und was von der einstigen Blüthe und der vergangenen Schönheit noch zurückgeblieben, das flüchtete aus den, dem Verderben geweihten Händen der Tyrannen und Abenteuer in die stillen Gemeinden der ersten Christen; dem Christenthum blieb es vorbehalten, den absterbenden Resten der antiken Kunst neues Leben einzuhauchen, und der Welt die wunderbar duftende Blüthe christlicher Musik zu schenken.



Goldene Phorminx, deren Besitz Apollon
Mit euch, ihr veilchengelockten Musen, theilt,
Deiner horcht der Schritt bei Beginn des Festes —

Chor:
Und der Sänger lauscht dem Wink,
Wenn Du leise geregt, dem Gesang vorangehst
Und den Blitzstrahl löschest Du aus, den
Wurfspeer Ewigen Feuers — — —

Musik-Aufführungen.

Berlin, 27. November.

Die Herren **Barth, de Ahna** und **Hausmann** eröffneten ihre Kammermusik-Abende am 14. November vielversprechend mit einem neuen Werke Fr. Kiels, einem Quartett in A-dur op. 75. Das Werk errang einen grossen und wohlverdienten Erfolg. Der Eindruck des ersten Satzes wird einigermassen abgeschwächt durch das zweite Thema, dessen Popularität eines Kiel nicht würdig ist. Aber man wird glänzend entschädigt durch die Grösse der Gedanken, welche die Entwickelung bringt, durch die, eine staunenswerthe Beherrschung aller harmonischen wie imitatorischen Hilfsmittel bekundende, meisterliche Durchführung, durch die auf genauester Kenntniss der Instrumente beruhenden eigenartigen Klangwirkungen. Die letztgenannten Eigenschaften, verbunden mit einem bedeutsamen stets anziehenden Toninhalt, kennzeichnen auch alle übrigen Sätze, wie überhaupt alle Werke dieses Meisters.

Im Adagio spiegelt sich das stille Glück einer beseligenden Empfindung, kein Weltschmerz, kein grüblerisches Stirnefalten drängt sich in den musikalischen Ideenkreis desselben, wir empfangen den Eindruck eines anmuthigen, Herz und Geist fesselnden Stimmungsbildes. Nach diesem hätte das Tempo di Minuetto noch besser gewirkt, wenn es etwas schärfer ausgeprägte Accente gezeigt hätte. Lebhaft, voll Uebermuth und Laune ist der letzte Satz, der durch eigenartigen Harmoniewechsel ein fast national-ungarisches Gepräge angenommen hat.

Die Ausführung durch die Konzertgeber und die Herren Kotek und Melanie war eine hervorragende Leistung. Die Sonate für Violoncell von Boccherini, die Herr Hausmann mit grosser Virtuosität spielte, unmittelbar auf das Kiel'sche Werk folgen zu lassen, war ein Missgriff. Altbackene Waare mundet nicht nach einem so frischen geschmackvollen Gerichte wie das Kiel'sche Quartett. Herr de Ahna spielte mit vollendeter Technik und mit wahrhaft durchgeistigtem Tone zwei Romanzen für die Violine, eine von Dressler und die andere von Chopin, aus dem E-moll-Konzert, letztere von Wilhelmj bearbeitet. Dressler ist ein sehr talentvoller Komponist, dies zeigte auch das neue Werk von ihm, doch etwas mehr Einfachheit und Natürlichkeit wäre seiner Schreibart zu wünschen. Er schweift meist in entlegenen harmonischen Regionen, zerreisst den melodischen Fluss, und deshalb vermochte auch dieses Werk, wie das von ihm vor kurzem gehörte Konzert für Violoncell, keinen einheitlichen Eindruck hervorzubringen. Die Werke seines grossen Lehrer Kiel seien ihm Vorbilder, wie man gewählt schreiben und tiefe Gedanken entwickeln kann, ohne gesucht zu erscheinen. Tiefe heucheln ist unmoralisch wie jede andere Heuchelei.

In Herrn **Xaver v. Makomaski**, welcher am 18. November ein Konzert im Saale der Singakademie veranstaltet hatte, lernte ich einen begabten Violinvirtuosen kennen. Derselbe gebietet über einen markigen Ton und eine virtuose Technik. Zwar war sein Spiel an diesem Abende nicht ganz rein, doch zieht man in Betracht, dass die Virtuosenlaufbahn des Genannten noch sehr neu ist und die Befangenheit beim ersten Auftreten vor einem Residenz-Publikum nachtheilig auf die freie Bewegung der Finger und die Feinheit des Ohres wirkt, so kann die heutige Unsicherheit seines Spiels wohl verzeihlich gefunden werden. Gab er doch an manchen Stellen wieder so Gutes, dass man über seine Begabung nicht im Unklaren sein kann. Fräulein von Henko begleitete die Instrumental-Solostücke — Sonate von Rust, Konzert No. 9 von Spohr, Polonaise von Wieniawski und kleinere Stücke — sehr fein musikalisch, spielte später auch eine Gavotte von Bach mit Geschmack und Verständniss, doch verwischte sie den guten Eindruck ihres Spiels durch die manierirte Art, in welcher sie Chopin's Cis-moll-Polonaise vortrug. Kaum drei Takte spielte sie, ohne das Tempo zu verlangsamen oder zu beschleunigen, so dass man förmlich in einen Zustand nervöser Aufregung gerieth.

Frau Schulzen v. Asten erfreute die Hörer durch den musterhaften Vortrag zweier Lieder von Schubert und je eines von Vaccai und Raudegger. Ein drittes Schubert'sches Lied „Dithyrambe", sang sie zu schnell und beeinträchtigte dadurch wesentlich die Wirkung desselben.

Das Programm des ersten Abonnements-Konzerts der Herren **Xaver Scharwenka, Gustav Holländer** und **Heinrich Grünfeld** bot eine Fülle des Neuen und Anziehenden. Eröffnet wurde dasselbe durch ein Trio von Gernsheim, das, schwungvoll und lebendig empfunden, schön und kunstvoll geformt, in edler, moderner Tonsprache durchweg anziehenden poetischen Inhalt bietet. Das Werk fand die wärmste Aufnahme seitens des Publikums, und sei der Theilnahme aller ausführenden Künstler bestens empfohlen. Ein anderes neues Werk erregte meine Theilnahme in noch höherem Grade, da der Komponist zugleich der Ausführende war. Es war dies Xaver Scharwenka's op. 48, Thema mit Variationen, das nicht nur zu den besten Werken Xaver Scharwenka's, sondern zu den besten Werken der Gattung überhaupt gehört. Das schöne, einfache Thema, die Entfaltung so vieler harmonischer, rhythmischer und imitatorischer Feinheiten, welche sich zu den wirksamsten Gegensätzen gestalten, die virtuosen Klaviereffekte, welche es enthält, sichern ihm eine Stelle in dem Repertoir der Konzertspieler und einen ehrenvollen Platz in der Klavierliteratur. Neu waren mir ferner zwei ansprechende Lieder von Metzdorf: „Des Herzens Wiegenlied" und Ph. Rüfer: „Er ist gekommen", sowie zwei Stücke für Violoncell von dem letztgenannten Komponisten, die sich durch musikalisches Gehalt, Eigenart des Ausdruckes und ein gewisses Lokalkolorit auszeichnen, ein völliges Vertrautsein mit den Wirkungen des Instruments bekunden und demzufolge sehr dankbar für den Spieler sind. Herr Heinrich Grünfeld überwältigte die nicht geringen Schwierigkeiten in den Stücken mühelos, er spielte mit schönem Tone, geschmackvoll und mit virtuosem

Chic. Die genannten Lieder sowie einige andere von Brahms, Wüerst und Jensen sang Frau Adelheid Holländer mit angenehmer, besonders in der Höhe klangvoller Stimme und einem hinreissenden Feuer des Vortrags. In der tieferen Lage muss die Stimme noch an Stätigkeit und Fülle gewinnen. Ueber die Sololeistungen der Herren X. Scharwenka und G. Holländer habe ich zu wiederholten Malen das Günstigste zu äussern Gelegenheit gehabt, die Herren zeigten auch heut ihre glänzendsten Seiten als Virtuosen und Musiker und soll noch besonders hervorgehoben werden, dass der Komponist Scharwenka einen hervorragenderen Interpreten seiner Variationen kaum hätte finden können, als den Spieler Scharwenka. Die Macht und Fülle des Tones, die er dem Bechstein entlockte, die bei höchstem Kraftaufwand stets edle Tongebung, die Feinheit der Nüancirung und dabei das künstlerische Feuer, das den Vortrag durchglühte, übten eine wahrhaft blendende Wirkung auf das Publikum aus. Möge aber der geschätzte Künstler sich nicht von seinem Feuer verleiten lassen, den Streichinstrumenten zu sehr des Bechsteins Uebergewicht fühlbar zu machen, wie es zuweilen in dem Trio geschah, dessen Ausführung im Uebrigen bis in die kleinsten Einzelheiten auf das sorgfältigste ausgearbeitet, einen so jugendlich frischen Charakter trug, dass man seine Freude daran haben musste.

— Bekanntlich leistet der **Kotzolt**'sche Gesangverein im a capella-Gesang so Vorzügliches, dass sein Ruhm, wie der des Berliner und Petersburger Domchores und der ehemaligen Sixtinischen Sänger weit in der Welt verbreitet ist. Man muss den Vortrag des Liedes von Leo Hassler oder des genialen, das Herz bis in seine Tiefen ergreifenden Jagdliedes von Mendelssohn gehört haben, um eine Vorstellung zu bekommen von der wunderbaren Wirkung, welche dieser meisterhaft geschulte Chor, diese sammetweichen Stimmen, die freie und geniale Art des Vortrages auf den Hörer ausübt, der athemlos lauschend die weihevolle Stimmung, in welche er versetzt wird, durch laute Beifallsbezeugungen kaum zu stören wagt. Glänzender aber, als durch die Wiedergabe des langen und schwierigen Waldlieder-Zyklus von Franz Wüllner, konnte der Verein seine Leistungsfähigkeit nicht bethätigen, wenngleich er die Schwierigkeiten der Komposition vollkommen zu überwältigen nicht im Stande war. Die Waldlieder sind in der Stimmung sehr schön getroffen und kunstvoll gearbeitet, Nr. 4, Winternacht, z. B. mit dem zarten „schlafe wohl", den ganz eigenartig wirkenden, herabschreitenden Bässen ist ein kleines Meisterwerk der musikalischen Stimmungsmalerei, und doch vermochte das Ganze einen vollkommen künstlerischen Eindruck nicht zu hinterlassen, denn es thut im Charakterisiren und Individualisiren des Guten zu viel, wozu allerdings die Dichtung von Karl Stieler Veranlassung gegeben haben mag. Wie ein so hochbegabter und gebildeter Musiker wie W. diesen unklaren, unschönen Text mit seiner groben Charakterisirung und den wenigen lyrischen Momenten zur Komposition wählen konnte, ist mir unbegreiflich. Ausser diesem sang der Chor zwei Lieder von Emil Naumann, „Erinnerung" und Heinr. Urban, „Er ist's" zum ersten Mal, und beide fanden sehr freundliche Aufnahme seitens des Publikums. Naumann's schönes, klangvolles Lied mit der edlen Melodik, tief empfunden bei aller Natürlichkeit, wird gewiss überall, wo es gesungen wird, die Herzen der Hörer ergreifen, wie es auch heut geschah. Nicht minder bedeutsam ist H. Urban's Werk. Die Komposition schmiegt sich eng den schönen Dichterworten an und verleiht ihnen durch feinste Individualisirung erhöhten Reiz. Schade, dass es zuletzt gesungen und von denen, die den Saal schon verlassen hatten, nicht mehr gehört werden konnte. Ich glaube im Namen Vieler zu sprechen, wenn ich an Herrn Prof. Kotzolt die Bitte richte, dieses Lied recht bald wieder auf sein Programm zu setzen, dann aber nicht als letztes. Als Solisten betheiligten sich an dem Konzerte Frau Helene Krüger geb. Schuppe, die mit weicher sympathischer Stimme und vortrefflicher Aussprache Lieder von Schubert, Brahms und Reinecke sang, ferner Frau Marie Wolf, Frl. Anna Triebel und Frl. Martha Irmer, wenn ich nicht irre, gleichfalls, wie Frau Krüger, Schülerinnen des Herrn Prof. Kotzolt, welche in den Soloquartetten und in dem nicht recht in dem Rahmen des Konzerts passenden Terzett aus Wilhelm Tell wacker mitwirkten und schliesslich der Pianist Herr Gisbert Enzian aus Kreuznach, der aber nicht nach dem Vortrag der Wandrerphantasie von Schubert, der an Klarheit und Sicherheit manches zu wünschen übrig liess, sondern nach dem wohlgelungenen von Chopin's Fis-dur-Impromptu und Liszt's Ricordanza, in dem er sich als sehr musikalischer und in Beziehung auf die Technik hervorragender Klavierspieler zeigte, beurtheilt werden muss. Der schöne Flügel, welchen er benutzte, war aus Duysen's Atelier.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Herr Prof. Richard Wüerst veröffentlicht im Berliner Fremdenblatt folgende Beschreibung einer neuen, segensreichen Erfindung des Hofpianofortefabrikanten Herrn Duysen hier:

„Wenngleich Alexander von Humboldt gesagt haben soll, die Musik sei ein unangenehmes Geräusch, so steht nichs desto weniger fest, dass sie den Meisten eine im allgemeinen willkommene Gabe ist. Doch kann sie auch eine furchtbare Plage werden, wenn sie den unfreiwilligen Hörer bis in sein Allerheiligstes verfolgt, so dass er nie und nirgend in seinen vier Pfählen vor ihr sicher ist. Schon diese blosse Unsicherheit lässt ein wirkliches Wohlbehagen gar nicht aufkommen. Wenige Städte aber möchte es geben, in denen zumal das musik-gebildete Ohr von Hausmusik so geplagt wird, wo neben dem Familienpianino der infame Leierkasten die Nerven ruinirt, wie in Berlin. Ein Baumeister, der erfände,

wie man Häuser bauen könnte, welche den Ton nicht weiter trügen, als die Wände reichen, in denen musicirt wird, könnte ein reicher Mann werden, denn Ruhe ist hier der grösste Luxus. Da hat nun der Hofpianofabrikant, Herr Duysen (Friedrichstrasse 219), eine höchst menschenfreundliche Erfindung gemacht, die bereits mehrere Jahre alt, dennoch wenig beachtet worden ist. Diese Erfindung besteht nämlich darin, dass durch eine sehr einfache Vorrichtung ein Pianoforte derart abgedämpft werden kann, dass man den Klang desselben im Nebenzimmer kaum vernehmen kann, durch eine feste Mauer der Zimmerdecke aber gänzlich gegen denselben geschützt ist. Diese Erfindung ist um so bedeutsamer, als sie auf die Spielart und den Anschlag gänzlich ohne Einwirkung ist, so dass z. B. Uebungen mit voller Deutlichkeit vom Spieler vernommen werden, ohne seiner Hand eine fremdartige Spielart zu bieten, aber auch ohne seine Nerven anzugreifen, welche sonst namentlich bei Pianinos dadurch leiden müssen, dass ihm die Klänge unablässig direkt ins Gesicht geworfen werden. Die Kosten so eingerichteter Instrumente sind nicht höher, als die gewöhnlichen Pianinos; auch kann die Vorrichtung leicht an solchen angebracht werden. Man sollte sich daher die geringe Mühe, derartige Instrumente kennen zu lernen, nicht verdriessen lassen. Wer dieselben erst kennt, wird sie sicher auch zum Wohle seiner Mitmenschen, wie seiner selbst, benutzen. Junge musikstudirende Künstler werden dann nicht mehr darüber klagen, dass kein Wirth sie dulden will, und klavierspielende Jungfrauen werden aufhören, ein Gegenstand des Hasses und der Verwünschung ihrer Mitbewohner zu sein."

NB. Die Erfindung des Herrn Duysen, welche Herr Professer Wüerst so anschaulich schildert, ist eben so einfach als genial, ausserdem an jedem Pianino anzubringen und sehr billig. Sie sei besonders den Musik - Studiosen beiderlei Geschlechts bestens empfohlen. E. B.

— „Die Beseitigung des Tritonus und des der harmonischen Molltonleiter eigenthümlichen übermässigen Sekundenintervalls" heisst ein Aufsatz, den Felix Draeseke in No. 17 und 18 des „Musikalischen Wochenblatts" (Fritzsch) veröffentlicht, in welchem er die Mängel in der Bildung unserer melodischen und harmonischen Molltonleiter darlegt, und Vorschläge zu einem folgerichtigeren Aufbau macht. Der Aufsatz ist so klar und durchdacht geschrieben, die Vorschläge beruhen auf so logischer Grundlage, dass ich überzeugt bin, sie werde allgemeine Anerkennung finden.

— Herrn Dr. Em. Klitzsch, Musikdirektor in Zwickau, ist der Professor-Titel verliehen worden.

— Der Bayreuther Patronatsverein erlässt im Hinblick auf die beabsichtigte Aufführung der jüngsten Schöpfung Richard Wagner's, des „Parsifal", einen Aufruf, in welchem zu neuen, ausserordentlichen Spenden aufgefordert wird. Es handelt sich um die Gewinnung eines eisernen Fonds, um zu verhüten, dass einerseits die eingehenden Gelder nicht für eine einmalige Ausführung verausgabt werden, ehe der Fonds genügend vermehrt ist, um der Hauptaufgabe des Vereins, nämlich die dauernde Pflege eines höheren Styls, einer lebendigen Tradition zu ermöglichen, die für die Wiedergabe gerade der Wagner'schen Kunst nirgends besteht; andererseits gilt es, die Institution möglichst bald für die Dauer als gesichert hinzustellen, damit dem alternden Meister Gelegenheit geboten werde, den Rest seiner Tage noch möglichst fruchtbringend derselben zu widmen. Angesichts des in nicht ferner Zeit bevorstehenden 70sten Geburtstags Richard Wagner's spricht der Verein die Hoffnung aus, das deutsche Volk möchte dem Meister die Freude bereiten, dass an jenem Tage die Institution in Wirksamkeit, das Ziel erreicht sei. Um die Institution als eine „für alle Zeiten" gesicherte hinstellen zu können, bedarf es einer Million Reichsmark zur Vermehrung des Fonds. An alle Freunde lässt daher der Verein die Bitte um Erhöhung ihrer Jahresbeiträge und ausserordentliche Spenden zum eisernen Fonds ergehen.

— Ein ebenso originelles als gediegenes Werk ist bei Rather in Hamburg (Büttner in Petersburg) herausgekommen, betitelt: Paraphrases, 24 Variations et 17 petites pièces pour Piano sur un thème favori et obligé par Alexandre Barodine, César Cui, Anatole Liadow et Nicolas Rimski Korsakow. Das Thema ist hier nicht wie gewöhnlich variirt, sondern 37 lange Seiten bleibt es stets, kaum ohne rhythmische Veränderung, genau dasselbe. Die Variationen werden vielmehr von einem zweiten Spieler in kunstgerechter und geradezu überraschender Weise hervorgezaubert, denn diesen Eindruck macht das plötzliche Hervortreten immer neuer und wieder neuer harmonischer Kombinationen. Folgender Brief Franz Liszt's, für dessen Echtheit wir Bürgschaft gegeben, diene dem Opus dieser Herren als ganz besondere Empfehlung: „In einer gefälligen Form haben Sie ein Werk von bedeutendem Werthe geschaffen. Ihre Paraphrasen entzücken mich, nichts ist erfindungsreicher als die Harmoniewissenschaft des Kontrapunkts, des Rhythmus, der Figuration und dessen, was man überhaupt im Deutschen „Formlehre" nennt. Gern würde ich den Kompositionsprofessoren aller Konservatorien in Europa und Amerika vorschlagen, Ihre Paraphrasen beim Unterricht praktisch zu verwerthen, von der ersten Seite anfangend — die zweite und dritte Variation sind wahre Kleinode, — bis zur „Fugue grotesque" und dem „cortège", welches das Werk glorreich krönt."

— Herr George Neumann veröffentlicht einen Antrag zur Errichtung einer Hochschule der Musik für Blinde in Verbindung mit wissenschaftlicher Bildungsanstalt. Das lesenswerthe Schriftchen ist für 25 Pfennige durch A. Hausbrand in Königsberg zu beziehen.

— Die Angelegenheit Rémenyi - Brahms findet durch Herrn Dr. Aurel Wachtel aus Pest im „Musikalischen Wochenblatt" (Leipzig, Fritzsch) eine neue Beleuchtung. Herr W. sagt: „Die Hetze, welche Rémenyi gegen Brahms inscenirte, hat hier den schlechtesten Eindruck gemacht. Die meisten der sogenannten Original - Kompositeure der von Brahms so meisterhaft bearbeiteten Ungarischen Tänze haben die Melodien einfach dem Volke abgelauscht, zum Beweis ich des Umstandes erwähne, dass diese später unter

verschiedenen Namen erschienenen Melodien theilweise in der alten Gr. Fáy'schen Sammlung vierhändiger Hongroisen, theils in anderen noch älteren Sammlungen schon gedruckt erschienen sind, — die kernigen Volksmelodien sind ja nicht zu verkennen. Uebrigens hat Liszt in seinen Rhapsodien, Székely in seinen Phantasien gar manche von unbekannt gebliebenen Komponisten herrührende Motive benutzt und ist es noch Niemandem eingefallen, sie deshalb des Plagiates zu beschuldigen, da sie ja ebensowenig wie Brahms mit der Prätension auftraten, Originalsachen zu bieten. Die Alföldy'sche Bearbeitung der Brahms'schen Tänze betreffend, erlauben Sie mir die Bemerkung, dass der Arrangeur jedenfalls viel Muth bewies, indem er die Tänze nach Brahms neu arrangirte; dass er sich aber eines grossen Versäumnisses schuldig machte, da er die Volksmelodien nicht als solche bezeichnete, sondern die Sammler als Kompositeure gelten liess.

— Die photographische Gesellschaft am Dönhofsplatz veröffentlicht einen Katalog ihrer durch vorzügliche Ausführung rühmlichst bekannten Kunstwerke. Vieles davon, was ich bereits in meiner Besprechung der die Musik betreffenden Gegenstände der Berliner Gewerbeausstellung angeführt habe, dürfte sich als Weihnachtsgeschenk für Musiker und Musikfreunde eignen. Der Katalog mit 4 fein ausgeführten Photographien, darunter die Madonna von Knaus, ist zum Preise von 50 Pfg. durch jede Buchhandlung oder direkt von der Gesellschaft zu beziehen.

Zugleich sei auf einen Weihnachtskatalog aufmerksam gemacht, der bei P. Pabst in Leipzig erschienen ist und eine Anzahl der besten, zu Geschenken sich eignenden Werke der musikalischen Literatur (Bücher, Musikalien, Kunstwerke) enthält.

— Sehr günstige Berichte gehen uns über die Orgelkonzerte zu, welche unser Landsmann Herr Organist Edmund Khym, der auch hier schon durch seine Orgelvorträge vortheilhaft bekannt geworden ist, in verschiedenen Städten Norddeutschlands und Hollands veranstaltet hat. Derselbe spielte vom 11. September bis 2. November in nicht weniger als 30 Städten, u. a. in Nymwegen, Haag, Harlem, Groningen u. s. w. und überall mit grossem Erfolg.

— Eine höchst interessante Erfindung ist das neue Taschen-Metronom von Adolf Decher in München. Seine Vortheile im Vergleiche zum „Mälzl" sind: Handlichkeit, ausserordentliche Billigkeit (4 Mark mit Etui), Einfachheit der Konstruktion und Unzerbrechlichkeit. Mit Etui nur 60 Gramm schwer, lässt es sich sammt diesem bequem in der Westentasche unterbringen. Seine Bestandtheile sind: Ein geschlossener Metallcylinder, durch ein Band mit einem Gewicht verbunden, welche zusammen in einem Etui verschlossen sind. Das Band läuft um die Achse des Cylinders und lässt sich nach Art der gewöhnlichen Rolllängenmaasse ausziehen und mittelst des am Cylinder befindlichen Knopfes zurückschrauben. Die eine Seite des Bandes zeigt die Pendel-Längen für 208—80 einfache Schwingungen, die andere Seite die Pendel-Längen für 80—40 doppelte Schwingungen in einer Minute. Sein Gebrauch ist sehr einfach. Z. B. für Allegro MM ¼ Note = 100 wird das Band soweit aus dem Cylinder gezogen, bis der Strich, unter dem die Zahl 100 steht, an der Mündung des Cylinders zwischen den beiden Klemmplättchen erscheint Der Pendel wird dann wie ein Perpendikel in Bewegung gesetzt. Zum Einüben eines Musikstückes ist das Taschen-Metronom mittelst 2 kleiner am Etui angebrachter Ringe und 2 Stifte so aufzuhängen, dass das Pendel frei schwingt. Die Schwingungen dauern bei langsamem Tempo bis zu 10 Minuten, bei schnellem Tempo bis zu 4 Minuten Die Schwingungen entsprechen mathematisch genau den Schwingungszahlen von Mälzl.

Baden-Baden. Ein neues Instrument ist in die musikalische Welt eingeführt worden, das von seinem Erfinder Kastner „Pyrophon" genannt wird. Am 17. Oktober lernte ich es hier in einem Konzerte kennen. Dasselbe beruht auf der Entdeckung des Engländers Higgins, dass eine Wasserstoffflamme, in eine Glasröhre eingeführt, Töne erzeugt. Faraday, Chladni, Tyndall und nun Kastner bildeten die Entdeckung weiter aus, und Letzterem ist es gelungen, auf ihrer Grundlage ein Instrument zu bauen, dessen weiche und doch volle Klänge an die Orgel erinnern, aber sich mehr noch als diese der menschlichen Stimme nähern. Dabei hat der Ton des Instruments etwas Geheimnissvolles, Verschleiertes, das geisterhaft aus den flammenden Röhren heraustönt. Den meisten Reiz übte es im Konzert in Verbindung mit Gesang und dem Violoncell. Es wurde von dem Pianisten Rübner gespielt und wird wie ein Klavier gehandhabt. Als deutsche Bezeichnung gab man ihm in Baden den Namen „Flammenorgel!".

Barmen. Herr Rudolf Ibach Sohn, hier, Königl. Hoflieferant und weit bekannter Pianofortebauer, hat das 7000. Instrument, einen grossen Flügel, fertig gestellt. Die Instrumente der Firma zeichnen sich durch Schönheit des Tones und Haltbarkeit aus, sie sind demzufolge im In- und Auslande sehr beliebt und dass in verhältnissmässig kurzer Zeit 7000 Instrumente aus der Fabrik hervorgegangen, mag als Beweis dafür dienen.

Hamburg. Rubinstein's Oper „Nero" wurde hier unter des Komponisten Leitung zum ersten Male gegeben und errang einen grossen Erfolg.

Hannover. Hofkapellmeister Hans v. Bülow hat vom Kaiser die erbetene Entlassung erhalten.

London. Hier ist ein neues Musik-Konservatorium gegründet worden, an dessen Spitze der Pianist und Komponist Wilhelm Ganz steht. Dem Lehrerpersonal gehören die bedeutendsten Kunstkräfte der englischen Metropole auf dem Gebiete der Musik an.

Neubrandenburg. Am 14. November cr. kamen durch den Verein für gemischten Chorgesang, unter der tüchtigen und umsichtigen Leitung des Herrn A. Naubert, zur Aufführung: Toggenburg von J. Rheinberger, op. 76, „Es zieht der Lenz und Elfengesang" von R. Wüerst, op. 74, „Wasserfahrt" und „Ja, du bist elend" von A. Naubert, op. 22, Finale aus „Loreley" von Mendelssohn, op. 98. Sämmtliche Stücke, besonders auch die beiden Lieder von A. Naubert, ernteten reichen Beifall. Wir möchten hier

nicht unerwähnt lassen, dass die Lieder des Herrn **A. Naubert** hier*) gerne gesungen und gehört werden. A. B.

Stuttgart. Der Bildhauer Professor A. Donndorf ist von Bonn hierher zurückgekehrt, nachdem er die Aufstellung des von ihm gefertigten Marmordenkmals für die Gruft von Robert Schumann auf dem Kirchhofe vor dem Sternenthor in Bonn persönlich geleitet hat. In 30 Kisten war die Gruppe in direktem Wagen von Carrara über den Brenner nach Bonn gelangt und daselbst vollständig unbeschädigt befunden worden. Die Gruft des genialen Tondichters entbehrt in diesem Augenblick des Schmuckes nicht mehr, mit dem die Nationen das Andenken ihrer grossen Todten ehren. Vorläufig aber bleibt das Denkmal noch den Augen der Welt entzogen, es ist mit Tüchern verdeckt und soll nur der Gattin Schumann's, welche derzeit in Leipzig und Breslau konzertirt, in nächster Zeit gezeigt, sodann in ein hölzernes Winterhaus gebracht und erst nächstes Frühjahr mit einer grösseren Feierlichkeit enthüllt werden.

*) Auch anderswo, da sie zu den besten Erzeugnissen der Gattung gehören. E. B.

Würzburg. R. Ritter, der Erfinder der Viola alta, ist als Lehrer der Aesthetik und Musikgeschichte an der hiesigen königlichen Musikschule angestellt worden.

Bücher und Musikalien.

Ernst Rudorff: Acht Fantasiestücke für Pianoforte. Op. 10. Berlin, Schlesinger.

Ernst Rudorff hat zwar durch grössere Werke schon seit geraumer Zeit als Komponist einen hochachtbaren Ruf, aber wie Vielen sind denn Orchester- oder Kammermusikwerke zugänglich? Der Komponist ist ausserdem so bescheiden, dass er sich in keiner Weise um die Aufführung seiner Werke bemüht, obgleich er hierin überall eines Erfolges sicher wäre. Mit dem vorliegenden Werke ist es nun anders; Klaviermusik ist Vielen zugänglich und befriedigt sie so vollkommen wie die obigen acht Fantasiestücke alle Ansprüche, die Geist und Herz an den Komponisten stellen können, dann muss sie im Sturm die Freundschaft Aller erobern, welche unter den vielen Erzeugnissen der neueren Klavierliteratur oft vergeblich nach etwas Bedeutendem suchen. Ref. hörte zwei der Stücke in diesem Frühjahr von H. Barth's Meisterhand in der Singakademie unter grossem Beifalle der Zuhörer vortragen;*) er empfand den Eindruck von bedeutenden, eigenartigen Schöpfungen, wenn auch im kleinen Rahmen. Die genauere Bekanntschaft mit den sämmtlichen Stücken nun überzeugte ihn, dass der Eindruck ein richtiger war, dass Rudorff in jenem Werke mit feinem Geschmack und leichter Hand recht geistvolle, melodisch, harmonisch und rhythmisch reich gestaltete und durchaus originelle Stücke geschaffen hat, deren ebenbürtiger Platz neben R. Schumann's Opus 12 ist und die gleich ihren berühmten Geistesschwestern Spieler von mehr als hergebrachter technischer und geistiger Befähigung erfordern. J. Alsleben.

Alban Förster: Zwei Tanzidyllen für Pianoforte; op. 43. (Berlin, Luckhardt.)

Tonstücke in Walzerform, in denen der Komponist bemüht ist, auf guten Wegen zu wandeln und den Pfad des Gewöhnlichen, das sich gerade auf diesem Felde der musikalichen Komposition fast noch breiter macht, als auf dem Gebiete des Liedes, zu meiden. Es ist ihm das auch gelungen, seine Walzer haben von Anfang bis Ende ein nobles Aussehen, und wir hören in ihnen anmuthige, freundliche Gedanken erklingen statt des idiotenhaften Nachplapperns abgethaner Phrasen.

*) Auch ich empfand bei dieser Gelegenheit den hochbedeutenden Eindruck dieser Werke und habe mich in No. 7 des „K.-L." freudigst anerkennend darüber ausgesprochen. E. B.

Die beiden Tonstücke haben keine bedeutende Schwierigkeit und neben der freundlich - unterhaltenden Seite auch einige instruktive Bedeutung: in beiden kommen sehr viele gebundene Doppelgriffe zur Verwendung, und fördert No. 1 ausserdem das gleichzeitige Spielen der Melodie in beiden Händen.

Nach guter Beendung des Bertini op. 29 und 32 würden die Stücke dem Schüler unerhebliche Schwierigkeiten, gewiss aber manches Vergnügen bereiten.

Dr. Adolph Lorenz op. 8: „Wie es Euch gefällt". II. Cyclus. Drei Walzer für Pianoforte. (Berlin, C. Simon.)

Drei dankbare Salonstücke, in Bezug auf Melodie, Harmonie und Rhythmus durchaus gewählt und dem Landläufigen abgewendet, manchmal sogar pikant und prickelnd. Sie fordern einen guten, feinen Spieler, wenn die gewünschten Effekte alle zur gehörigen Geltung kommen sollen. Ich gebe keinem einen Vorzug vor dem andern, sondern empfehle sie alle drei Freunden guter Salonmusik.

Albert Becker op. 12: Magyaren-Klänge. Mazurka in G-moll für Pianoforte. (Berlin, Carl Simon.)

Eine ganz effektvolle, ansprechende Mazurka, der eine kurze Einleitung voran geht. Im Trio scheint eine ungarische Melodie anzuklingen, und daher wohl die eigenthümliche Vereinigung beider Nationalitäten im Titel. Am Schlusse sorgt eine kleine Anlage von Oktaven in Presto tempo für den, dem Spieler nöthigen Beifall des Publikums. Das Stück ist nicht zu schwer.

Gustav Kogel, Spinnlied aus: „Die weisse Dame", für Pianoforte. (Berlin, Luckhardt.)

Die angenehme Arie: „Spinne, arme Margarethe", ist in dieser Bearbeitung zu einem brillanten Vorspielstück gemacht, welches von Schülern der obern Mittelstufe gern und nicht nutzlos gespielt werden wird. Der Satz und die Klavierbehandlung sind gut und handgerecht.

Alfred Abt, op. 2: Marguerite, Valse brillante pour le Pianoforte. (Braunschweig, Julius Bauer.)

Ein aus den gewöhnlichen Ingredienzien zusammen gemischtes, sogenanntes „Salonstück", ein wenig banale Melodie, eine scheinbare Brillanz, eine grosse Portion Sentimentalität, dabei ein so bequemer Satz und so handgerechte Spielweise, dass der Spieler die Trauben pflücken kann, ohne sich zu mühen. Viel Nachfrage in diesem Artikel!

Arnaud Gassmann, op. 13: Feu d'artifice. Galop brillant pour le Pianoforte. (Leipzig, Forberg.)

Ebenso wie das vorige, bestimmt, den Hunger nach Kunstproduktion zu stillen, nur rechnet der Komponist auf stürmischere Naturen, während sein Vorgänger zartere Gebilde zur Beköstigung übernahm. A. Naubert.

Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

Bücher.

Deutsche Tonmeister, biographische Erzählungen und Charakterbilder, der musikalischen Jugend gewidmet von J. Stieler, Leipzig, Alphons Dürr. Pr. elegant geb. 6 Mk.

Ein schönes Buch in herrlicher Ausstattung. Die Geschichten sind schlicht und einfach, zum Herzen sprechend erzählt und der wärmsten Empfehlung werth. Kein geringes Verdienst besteht in ihrer anregenden Wirkung. Als Beispiel dafür diene, dass ein junger, etwas nachlässiger Klavierspieler durch die Lektüre des Buches und der edlen darin geschilderten Vorbilder sich so angeregt fühlte, dass er, der früher nie freiwillig an's Ueben ging, jetzt täglich mit Lust und Liebe seinen Klavierstudien obliegt.

Stammbuch des Lehrers. Stuttgart, W. Speemann.

Das Stammbuch des Lehrers bringt aus allen Zeiten und Kultur-Völkern Aussprüche berühmter Männer über Lehrer und Lehrerthum. Die geschichtliche Entwickelung des letzteren wird durch die geschickte Auswahl der Aussprüche sehr anschaulich dargestellt. Auch der Musiklehrer findet reiche Ausbeute für sein Fach. Plato's Aristoteles, Epaminondas, Gustav Freitag's, Wiese's und Anderer Aussprüche über Musik-Lehrer und Musikunterricht sind von grossem Interesse, nicht minder aber wird das, was über das Wissenschaftliche, Geschichtliche, Erziehlichethische in Bezug auf den Beruf im allgemeinen angeführt wird, denjenigen meiner Berufsgenossen, die eine allseitig pädagogische Bildung sich zu erringen suchen, willkommen sein.

Sammlung musikalischer Vorträge, herausgegeben von Paul Graf Waldersee. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Bisher erschienen 12 Hefte. Sie enthalten: 1. Ueber Johann Sebastian Bach von Philipp Spitta. 2, R. Wagners Siegfried von Hans v. Wolzogen. 3. Die Entwickelung der Klaviermusik von J. Seb. Bach bis Rob. Schumann von Karl Debrois v. Bruyck. 4. Robert Schumann und seine Faustscenen von Selmar Bagge. 5. Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerks von Aug. Reissmann. 6. Wolfgang Mozart von Emil Naumann. 7. Die Gesammtausgabe der Werke Mozarts von Paul Graf Waldersee. 8. Mattheson und seine Verdienste um die deutsche Tonkunst, von Ludwig Meinardus. 9. Friedrich Chopin's Leben und Werke von A. Niggli. 10. Musikalische Fürsten vom Mittelalter bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts von W. J. v. Wasielewski. 11. Licht und Wendepunkte in der Entwicklung der Musik von Julius Alsleben. 12. Chorgesang, Sängerchöre und Chorvereine, von H. Kretzschmar.

Jedes Heft dieser vorzüglich redigirten Sammlung kostet 75 Pf. Alle 12 Hefte in einem eleganten Bande 10 Mk.

Musikalien.

Zu 2 Händen.

L. Köhler, op. 248: Für's Herzblättchen. 12 Klavierstücke auf der Stufe von Kuhlau's Sonatinen, Nr. 1—3. Zu jedem Stücke ein hübsches Bild nebst erzählendem Text. Nr. 12 heisst der Weihnachtsabend und setzt die ganze Bescheerung in Musik. Braunschweig, Litolff. Geb. 3 Mark.

Verlag von Kahnt in Leipzig.

Beethoven, Sonaten mit Fingersatz, Vortrags- und und Zeitmaassbestimmung, herausgegeben von Jadassohn. 3 Bde. à 3 Mk.

— — **9 leichte Sonaten** (op. 49, I. und II, op. 79 und Nr. 33—38) speziell für den Unterricht. 1,50 M.

Mozart, Sonaten, herausgegeben von Horn und Popperitz. 3 Mk.

— — — Prachtausgabe in 2 Bden. à 2 Mk.

Clementi, zwölf Sonatinen, op. 36, 37, 38, herausgegeben von Lammers. Pr. 1,20 Mk.

Haydn, 14 Sonaten (C. Reinecke). 2 Bde. à 2 Mk.

Mendelssohn, 48 Lieder ohne Worte (Jadassohn). 1,50 Mk.

— — Pracht-Ausgabe mit Portrait des Komponisten 3 Mk.

— — Dasselbe ohne Portrait 2 Mk.

Weber's beliebteste Stücke, op. 21, 62, 65, 72, 81 und perpetuum mobile (L. Maas). 1,50 Mk.

NB. Alle diese Werke sind auch in Prachtbänden mit geringem Preisaufschlage zu haben.

Strauss-Album, 2 Bände, 24 Tänze enthaltend. Preis jedes Bandes 1 Mark. (Berlin, Schlesinger).

Hans Schmidt, Weisen fremder Völker mit hinzugedichtetem Text. Offenbach, André, 4 Mark. (Aegyptische, arabische, norwegische, italienische, lettische, rumänische und russische Weisen.)

Gustav Lange, Weihnachtsalbum für die Jugend. 6 kleine Tänze. (Ebendaselbst). Eleg. geb. 3 Mark.

(Schluss folgt.)

Anregung und Unterhaltung.

Professor Paulus Cassel giebt in einem Aufsatz seiner apologetischen und historischen Zeitschrift: „Die Antwort", eine neue und geistvolle Auskunft über die Herleitung des Wortes Missa (Messe.) Der Aufsatz ist „Missa und Selicha" betitelt. Der Verfasser führt aus: Während sich bei allen Namen, die im Orient wie im Occident zur Bezeichnung des Abendmahls gebräuchlich waren, leicht ihr geistlicher Grund und ihre Anlehnung an das alte Testament erkennen lässt, so ist jedoch bis jetzt noch nicht der Gedanke, aus dem sich der älteste und gebräuchlichste Ausdruck, nämlich missa, entwickelt hat, gefunden worden. Obwohl unter Missa der heiligste und bedeutungvollste Akt der römischen Kirche verstanden wird, so soll doch diese Bezeichnung nicht auf einem alttestamentlichen Gedanken als ihrem Fundamente ruhen, vielmehr nur einem unbedeutenden Brauche in der römischen Kirche entsprungen sein, wenn schon selbst in den unbedeutendsten Ceremonien und Symbolen der lateinischen Kirche derselbe Geist athmet, der frei waltend das Ganze durchweht. Drei Deutungen des Namens, die bereits Alcuin kennt, haben sich gebildet. Nach der einen sei missa für transmissa zu nehmen und hostia zu ergänzen. Nach der zweiten sei die missa von der Entlassung der Katechumenen vor der Feier der Kommunion benannt worden. Nach der dritten sei der Name missa von der Schlussformel ite, missa est abzuleiten. Diese Deutungen weist der Verfasser in schlagender Evidenz als unhaltbar zurück, indem er zugleich seine Wiederlegung mit den belehrendsten Mittheilungen aus den verschiedensten Gebieten des Wissens durchwebt. Zwar haben alte Gelehrte, wie Genebrardus und Casale, die landläufigen Auslegungen als geschmacklos und des Wesens der Sache unwürdig verworfen, aber selber nicht den richtigen Weg zur Deutung des Problems betreten. Die Ableitung von dem hebräischen מסה (missah), wenn schon irrig, folgt jedoch einer richtigen Intention. Nach der destruktiven Arbeit geht der Verfasser zur aufbauenden Thätigkeit über, in der sich seine eminente Kombinationsgabe auf das herrlichste entfaltet. Laut der Einsetzungsworte Christi ist der Höhepunkt des Abendmahls die Sühne der Sünde. Es entspricht sonach dem Sühnetage des israelitischen Kultus. Bei den alttestamentlichen Gesetzen in Betreff des Sühnopfers wird als dessen Ziel die göttliche Verzeihung selicha betont. Auf das סלח (salach) vergeben, verzeihen, kommt es bei dem Sühnopfer an. סלח übersetzen die LXX durch *ἀφιέναι*, das in dieser griechischen Version namentlich den Begriff der Vergebung ausdrückt. Die wörtliche Uebersetzung von *ἀφιέναι* wäre das hebräische שלח (schalach, senden, entlassen). Die beiden Laute ס und ש sind aber in Folge ihrer Verwandtschaft oft mit einander vertauscht worden. Sonach sind סלח und שלח wahrscheinlich mit einander verwandt; sicherlich war diese Verwandtschaft im Geiste der damaligen Auslegung vorhanden. Im neutestamentlichen Sprachidiom hat *ἀφιέναι* den specifischen Sinn des Vergebens im Sinne von סלח. Im Hebräerbrief bedeutet *ἄφεσις* ohne den Zusatz *ἁμαρτιῶν* Vergebung der Sünden. Die lateinische Uebersetzung von *ἀφιέναι* ist nun mittere. Ist der Akt des heiligen Sacraments am Altar missa genannt worden, so ist missa nur die Uebertragung von *ἄφεσις* im Sinne der Versöhnung. Dies entspricht auch dem Gedanken des Sacraments auf das tiefste. So enthält auch die Schlussformel ite, missa est einen herrlichen Sinn; „gehet, die Vergebung der Sünden ist eingetreten, welcher in der Schlussformel der griechischen Liturgen (*πορεύετε ἐν εἰρήνῃ* gehet hin in Frieden) ein treffendes Analogon findet. Denn der Friede, sagt Oecumenius, ist die Versöhnung Gottes mit uns.

* * *

Das Genie ist unter den andern Köpfen, was unter den Edelsteinen der Karfunkel: er strahlt eignes Licht aus, während die anderen das empfangene reflektiren. A. Schopenhauer.

Meinungs-Austausch.

Herrn Dr. Alfred Kalischer.

Wenn Sie Ihrem „Kapitel der Septimenakkorde" (No. 21 dieses Blattes) einige Bemerkungen über die „praktische Intervallenlehre" vorausschicken und behaupten, dass diejenigen Musiker und Musikfreunde in der Gegenwart die Mehrzahl bilden, welche, wie A. B. Marx anstellt, der alten Bezeichnung „rein" und „falsch" für Quarte, Quinte, Oktave, für sämmtliche Intervalle die Ausdrücke gross und klein, vermindert, übermässig setzen, so wäre das eine sehr trübe Erscheinung gegenüber (um mit Ihnen zu reden) „dem gewissenhaften und demzufolge vertiefenden Ernst derjenigen Musiker", welche sich immer mehr dagegen sträuben, die von G. Weber vorgeschlagene, allein richtige und logische Benennung der Intervalle, welche im ersten Jahrgange dieses Blattes den Lesern von Herrn Rektor J. F. Kunkel in Frankfurt a. M. neuerdings wieder vorgetragen worden ist, anzuerkennen. Führen Sie den richtigen und unwiderlegbaren Beweis für die Marx'sche Bezeichnung der Intervalle, dann werde auch ich und mit mir viele Kunstgenossen zu Ihrer Fahne schwören.

Einstweilen muss ich aber sehr bedauern, dass wir in unserer Kunst immer auf den reinen Autoritätsglauben und fast, möchte ich sagen, auf Dogmen angewiesen sind. „Du musst glauben, dass c-c eine grosse Prime (!!) oder Oktave, c-f eine grosse Quarte (!) ist."

Ich wenigstens protestire hiermit, im Interesse „einer stetigen organischen Entwickelung der Harmonik" gegen die Marx'schen Benennungen, welche Sie auch zu den Ihrigen machen, indem ich Ihre grossen Primen und Oktaven immer noch rein, Ihre grosse Quarte (c-f) aber klein und Ihre übermässige (f-h) gross nenne. Denn wenn Sie selbst und mit Recht behaupten, dass kein einziges Mal „leitereigen" ein doppelt vermindertes oder doppelt übermässiges Intervall in einer Tonleiter vorkommt, so lässt sich mit einiger Konsequenz folgern, dass ein kleines Intervall immer in einer Durskala leitereigen sein

muss, da ja sogar übermässige Intervalle wenigstens in Mollskalen leitereigene sind.

Diese Voraussetzung trifft aber keineswegs bei Ihrem System zu. In welcher Leiter findet sich denn eine kleine Oktave (c-ces z. B.), in welcher Durskala aber eine kleine Quarte (c-fes)? Ich möchte hier keinen übermässigen Raum für weitere Auslassungen in Anspruch nehmen, könnte Ihnen aber mit noch vielen anderen Gründen das Irrige der Marx'schen Lehre darlegen und Ihnen dabei ein System zeigen, so symmetrisch und schön, so wunderbar gestaltet, dass jedem rechten Musiker die Augen vor Freude übergehen müssen über den organischen Zusammenhang, über die Erkenntniss der Stellung und Bedeutung jedes Tones in der Skala auf Grund seiner Intervallenverhältnisse. Es ist einem beim Beschauen dieser Bilder, als müsste man mit Faust ausrufen:

„Wie Alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem Andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und niedersteigen
Und sich die gold'nen Eimer reichen —
— — — — — — — — — — —
Harmonisch all' das All durchklingen!“

Vielleicht darf ich hoffen, dass auch mir der Herr Redakteur dieser Blätter bei Gelegenheit einmal einen Platz für eine eingehendere Betrachtung zur Verfügung stellt. Ich wünsche mit Ihnen von Herzen die „Vervollkommnung und Konsolidirung des wahren Fundaments der Tonkunst“ und freue mich auf die Fortsetzung Ihres Aufsatzes.

Hochachtungsvoll ergebenst
Hermann Schramke.

Cottbus, am Todestage Mendelssohn's 1879.

Hochgeehrter Herr Professor!

Mit grossem Interesse habe ich Ihre werthgeschätzten Anmerkungen zu meinem Briefe gelesen, und bedauerte dabei nur auf das lebhafteste, mich nicht in gleich günstiger Lage, wie Sie, zu befinden, um Ihre Anmerkungen wiederum meinerseits à tempo beantworten zu können. Ich würde in diesem Falle hinter Anmerkung 2, Alin. 1, Folgendes eingeschaltet haben:

Ich bin mit Ihrer Definition ganz einverstanden! Die Hauptsache ist das Vorhandensein der Vorbedingung. Das Streben nach Erreichung derselben — hier durch den Schüler nach der nothwendigen Geschicklichkeit des Daumens — ist aber bekanntlich nicht immer vom Erfolg gekrönt; die Vorbedingung bleibt in diesem Falle also immer eine ungewisse und unsichere, während sie dort, wo ich selbst das Wort „ermöglichen“ angewendet habe, schon vorhanden ist, denn nicht der Schüler hat sie erst hervorgerufen, sondern die Unterrichtsmethode ist es, welche in sich die Vorbedingung zur Darstellung eines schönen legato, auch ohne jene erst noch zu erlangende Geschicklichkeit des Daumens enthält.

Das Gleichniss von den 100,000 Mk. Renten ist übrigens sehr zutreffend; Wenn Jemand im Besitze einer solchen Rente ist = wenn Jemand die nöthige Geschicklichkeit des Daumens besitzt, — so kann er den Winter in Italien verleben = so kann er ein schönes legato ausführen! Giebt's denn aber gar kein Mittel, um diesen Winteraufenthalt auch ohne solche Rente ausführen zu können?*) Die meisten Menschen kommen ja leider niemals in deren Besitz, und es wäre doch gar zu traurig, wenn ein solcher Winteraufenthalt das ausschliessliche Privilegium der Auserwählten des Mammon sein sollte! — Ich denke, die in Rede stehende auswärts gebogene Handhaltung, wobei nur das Handgelenk etwas weiter vom Körper entfernt wird, ist ein derartiges Hilfsmittel, durch welches ein gutes legato weit rascher und sicherer erzielt wird, als wenn — ein Reiselustiger zu Hause auf die 100,000 Mark Rente warten will!

Es würde mir sehr angenehm sein, es Ihnen nunmehr ermöglicht zu haben, sich zu überzeugen, dass mir die Begriffsbestimmung des qu. Wortes vollkommen klar ist.*)

Bezüglich des „ächten“ und „scheinbaren“ legato erkläre ich hiermit, dass ich unter ersterem das thatsächliche Festhalten einer Taste bis zum Anschlagsmoment der nächsten, unter letzterem das frühere Loslassen derselben vor Anschlag der folgenden, welches aber dennoch vermöge der geschickten Ausführung den Eindruck des ersteren macht, verstanden wissen wollte. Um auf Ihr Gleichniss einzugehen (Anmerk. Nr. 5) bemerke ich, dass „kleine Leute“, wenn sie hungrig sind, am liebsten zu den ihnen am nächsten liegenden, und wohlfeilsten Nahrungsmitteln greifen, um ihren Magen ächt zu befriedigen. Die theueren, luxuriösen Gerichte müssen sie denen überlassen, die „es dazu haben“, oder auch: sie warten bis sie „es selber haben können“. In beiden Fällen wird mit verschiedenen Mitteln derselbe Effekt erzielt, nur dass die einen leichter und bequemer erreichbar sind, als die anderen.

Die Anmerkung Nr. 6 enthält in ihrer Ausführlichkeit unter anderem ein Citat aus Dr. A. Kullak's Aesthetik des Klavierspiels, zum Beweis für die Schädlichkeit der Handdrehung beim Unter- und Uebersetzen. Ich behaupte jedoch, dass in demselben weniger von der von mir vertheidigten Handbiegung, als vielmehr von der allerseits verpönten „Zickzackbewegung“ die Rede ist, welche letztere ja gerade durch die erstere leicht und sicher vermieden wird.

Die Partei, zu der ich mich zähle, sieht sich ebenfalls in der Lage bei ihrer Meinung zu verharren, indem sie mit Ihnen darin übereinstimmt, dass die Ruhe der Hand erste Bedingung eines guten Anschlags ist. Nur ergänzen wir dies speziell für den Anfangsunterricht noch dahin, dass guter Anschlag gleichbedeutend ist mit gutem legato, und suchen letzteres dem Schüler von Anfang an möglich, und zwar so leicht als möglich zu machen. — Das Untersetzen des Daumens ohne vorherige, und nachher bleibende Seitwärtsbiegung des Handgelenks (so lange die Passage dauert) muss nach unserer Ueberzeugung beim Anfänger eine Tonlücke, also einen Sprung der Hand, und diesem gewöhnlich folgend ein zu starkes Anschlagen des Daumens bewirken, welches zu beseitigen weit schwieriger und zeitraubender ist, als die Anwendung der Handdrehung mit ihren verhältnissmässig weit geringeren Schwierigkeiten.

Zur Anmerkung Nr. 7 erlaube ich mir zu bemerken, dass ich mir nicht bewusst bin, irgendwie Veranlassung zu der Meinung gegeben zu haben, als hätte ich jemals Zweifel in die Autorität des allverehrten Herrn Professor Th. Kullak gesetzt. Mich beseelt im Gegentheil der Wunsch, gegenwärtige Frage, welche von einschneidender Wichtigkeit für den Klavierunterricht ist, von möglichst vielen und grossen Autoritäten besprochen zu sehen. — Helfen Sie, geehrter Herr Professor, persönlich dazu beitragen, darum bittet

Ihr ganz ergebener,

Liegnitz, am 7. November 1879.

Fr. Heinrich.

---

*) Bekanntlich bedient man sich oftmals einer grösseren Zahl, um genügende Fülle zu kennzeichnen. Wenn der Dichter singt: „Tausend Sternenbeere loben“, so will er damit nur eine grössere Menge derselben hervorheben, aber es brauchen nicht gerade zu sein. E. B.

*) Ich lasse Herrn Heinrich jetzt ganz allein das Wort, da ich meinen Auslassungen in Nr. 21 d. Bl. nicht Neues hinzuzufügen habe.

Antworten.

Herrn **A. B. in Stettin.** In Reinecke's „Christgabe“ (Leipzig, Breitkopf & Härtel) finden Sie zu Anfang und zu Ende Weihnachtsstücke à 4 ms., welche die Schwierigkeit von Kuhlau's Sonaten op. 55 nicht übersteigen.

Herren **Breitkopf & Härtel in Leipzig.** Herzlichen Dank für die gütige Benachrichtigung, derzufolge ich

Herrn **H. in Wetzlar** mittheilen kann, dass Beethoven's Symphonien für Flöte, 2 Violinen und Violoncell bearbeitet, bei B. Schott und Söhne in Mainz erschienen sind.

K. H. in Rendsburg. Choräle für das Pianoforte à 4 ms. hat Gurlitt bei Breitkopf & Härtel herausgegeben. Preis 4 Mark.

Fräulein **Sus. Bachstein in Eilenburg.** Von R. Wüerst erschienen 3 Gesänge für 2 Sopr. und Alt op. 4 bei Bote & Bock und 3 andere für 2 Sopr. und Alt op. 7 bei Kistner. — A. Holländer's 6 Lieder für 4st. Frauenchor, op. 22, von denen ich einige von der unter Leitung des Komponisten stehenden Chorklasse der „Neuen Akademie der Tonkunst“ gehört habe, sind sehr wirkungsvoll und erschienen bei Breitkopf & Härtel. Partitur und Stimmen 3 Mark. — Herzlichen Gruss.

Herrn **A. Rhu in Beaver** (Pensylvanien). Verbindlichsten Dank für Uebersendung der No. 6 des College Messenger. Wollen Sie dem Herrn Verfasser der Recension mittheilen, dass mich die so überaus freundliche Beurtheilung meiner „Technischen Grundlage“ und der „Notenschreibschule“ hoch erfreut hat.

Fräulein **Marie B. in Dresden.** Klassiker hiessen im alten Rom diejenigen Bürger, welche der ersten der 6 Klassen, in welche Servius Tullius das Volk eingetheilt hatte, zugehörten. Später war dies die Bezeichnung der besten römischen und griechischen Schriftsteller.

Herrn Dr. **Ferd. Ludwig in Königstein,** im Taunus. Besten Dank für Ihr gütiges Anerbieten, das ich gern annehme. Die Gesänge werden besprochen.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

Der Verein der Musiklehrer und Musiklehrerinnen hielt am Dienstag, den 11. November, Abends, in dem Konzertsaal der Hochschule für Musik unter Vorsitz des Prof. Alsleben seine erste Generalversammlung nach der Stiftung des Vereins ab. Dem vom Direktor Werkenthin erstatteten Semesterbericht war zu entnehmen, dass die Listen der Mitglieder bis jetzt 210 Namen enthalten, von denen jedoch inzwischen 33 wieder ausgeschieden sind, so dass der Verein zur Zeit 177 Mitglieder zählt. Die Einnahmen beliefen sich auf 2160 Mk., dem standen Ausgaben in Höhe von 710 Mk. gegenüber, so dass ein Bestand von 1450 Mk. verblieb. — Der zum Ehren-Präsident gewählte Professor Kullak hat, wie Dr. Bischoff in seinem Namen zu erklären beauftragt war, das Ehrenamt angenommen. Die vom Verein begründete Krankenkasse wird demnächst ihre Thätigkeit beginnen können, die mit Rücksicht auf die Gründung dieser Kasse geänderten Statuten liegen zur Zeit dem Polizeipräsidium vor. Der Verein beschloss endlich ein gratis in 2000 Exemplaren zu vertheilendes „Jahrbuch des Vereins der Musiklehrer und -Lehrerinnen Berlins“ im Interesse des Publikums bei Wahl einer guten Lehrkraft durch den Vorstand herausgeben zu lassen, das die Namen der Vereinsmitglieder nach dem Alpbabet und nach Stadttheilen geordnet mit Angabe der Lehrthätigkeit enthalten soll und dessen Kosten man durch Inserate aufzubringen gedenkt. An der Debatte über das Jahrbuch, das den Zwecken des Unterrichtsnachweises dienen soll, betheiligten sich Herr Hofkapellmeister Radecke, die Professoren Rudorff, Alsleben, Löschhorn, Breslaur, Eichberg und Lessmann.

Dienstag, den 9. Dezember, Abends 7½ Uhr findet im grossen Saale der Königl. Hochschule eine **General-Versammlung** statt. Tagesordnung: Feststellung der vom Königl. Ober-Präsidium der Provinz Brandenburg gewünschten Aenderungen des Statutes der Krankenkasse.

Mitgliederverzeichniss des Vereins der Musik-Lehrer und Lehrerinnen.

(Fortsetzung.)

Frl. Rosa Plachte, Stallstr. 4.
Heinrich Throm, Schönebergerstr. 4.
Paul Seiffert, Hagelsbergerstr. 10.
Frau Dr. Elise Breiderhoff, Hallesches-Ufer 21.
Prof. W. Bargiel, Blumeshof 16.
Jacobsen, Marienstr. 6.
Benno Härtel, Linkstr. 43.
Oskar Raif, Friedrichstr. 219.
Prof. Ad. Schulze, Verl. Genthiner-Strasse 6.
Franz Schulz, Königspl. 1.
Felix Schmidt, Königgrätzerstr. 38
Rudolf Otto, Gitschinerstr. 106a.
Konzertmstr. Wirth, Linkstr. 22.
Frl. Else Levysohn, Kurfürsten-Strasse 33.
Prof. Dr. Spitta, Hohenzollernstr. 10.

Anzeigen.

Verlag von **Hugo Pohle**, Hamburg.

Neues Jungalbum.

20 kleine Tonstücke für das Pianoforte
von
Rich. Kleinmichel,
op. 14. Pr. Mk. 3,50.

Kleinmichel's „Neues Jungalbum" dürfte sich als zu dem vorzüglichsten Unterrichts-Material gehörig bewährt haben. Es wird am besten verwendet, ehe dem Schüler Schumann's Jugend-Album vorgelegt wird, und dann erspriessliche Dienste thun.

Jugend-Erinnerungen.

Sechs vierhändige Klavierstücke
von
Wilh. Hill.
op. 31. Heft I. Mk. 1,75. — Heft II. Mk. 2.

Diese feinen, sinnigen und melodiösen Kompositionen Hill's haben sich bereits einen festen Platz, namentlich beim Unterricht verschafft. Der vorzügliche Klaviersatz, die feine musikalische Erfindung ohne jeden Schwulst, werden die verhältnissmässig leicht ausführbaren Stücke in jedem Kreise einbürgern.

Verlag von **Jos. Aibl** in **München.**

Bülow, klassische Klavierwerke aus seinen Konzert-Programmen. 13 Hefte à 50 Pfg. bis 2 Mk. 50 Pfg.
Bülow, Cramer-Etüden (grosse u. kleine Ausgabe) 12 Mk. 6 Mk.
Bülow, **Händel**, 12 Klavierstücke 3 Mk.
(Instrukt. Ausgab. m. Fingersatz, Anmerk. und Vortragsbezeichnungen.)

Bülow, **Beethoven**, op. 80, Fantasie für 2 Pianoforte bearbeitet. 10 Mk.

Bülow, **Bülow**, op. 27, Lacerta. Impromptu für Pianoforte. 2 Mk. 50 Pfg.

Bülow, 3 Schottische Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. 1 Mk. 50 Pfg.

☞ **Vor Weihnachten erscheint noch:**
Bülow, **Gluck**, Tanzweisen aus Orpheus, Alceste, Iphigenia in Aulis, Armide. 4 Hefte à 3 Mk. (Festgeschenk.)

Vorräthig in allen Buch- und Musikalienhandlungen.
Verzeichnisse gratis und franko. 84

Verlag von B. F. Voigt in Weimar.

Wilhelm Wedemann's
Hundertfunfzig

Kinderlieder

mit Begleitung des Klaviers.
Eine Ergänzung zu jeder Klavierschule.
Dreizehnte verb. Auflage,
herausgegeben von Fr. Seidel.
1880. 4. Geh 2 Mrk. 50 Pfg.
Vorräthig in allen Buchhandlungen.

Pianoforte-Fabrik

von

O. H. HOOFF

BERLIN, S.
Elisabeth-Ufer No. 11.

Wir verfehlen nicht, hiermit ganz besonders auf ein musikalisches Lieferungswerk aufmerksam zu machen und dasselbe auf das angelegenste zu empfehlen, nämlich das

„Musikalische Bilderbuch",

eine Sammlung der beliebtesten Kompositionen alter und neuer Zeit für das Pianoforte

zu 4 Händen

im leichtesten Style bearbeitet von

Ferdinand Friedrich,

opus 180.

Es ist wohl nicht zu weit gegangen, wenn wir behaupten, dass diesem Werke in der **feinen Auswahl** der einzelnen Nummern, in der **wohldurchdachten Bearbeitung** und **geschickten Aufeinanderfolge** wenig ähnliche an die Seite gesetzt werden können. Jedes Heft enthält sechs Nummern, die so **meisterhaft** bearbeitet sind, dass man dasselbe nicht bei Seite legt, ohne sämmtliche Piècen gespielt zu haben. Diese sind uns eine angenehme Erinnerung an Lieder, welche wir in Konzerten gehört oder in musikalischen Kreisen selbst gesungen haben, an Arien und Chöre, denen wir so oft mit Entzücken gelauscht, an Märsche, Tänze und Phantasien aus Opern u. dergl., die uns in der gebotenen Form doppelt interessant sind. Für den jugendlichen Klavierschüler haben sie einen **ganz besonderen Nutzen,** weil sie **nicht in so flacher Weise** geschrieben sind, wie man dies so vielfach findet, sondern ohne zu grosse Schwierigkeiten zu bieten, doch hinreichend Stoff zum Ueben enthalten. Zudem **bilden sie den Geschmack** und machen den Spieler empfänglich für klassische, gute Musik, namentlich für die Perlen der besten deutschen Meister. Es ist dies eine willkommene Gabe für den Weihnachtstich und giebt uns reichlichen Stoff zu Vorträgen bei der Feier häuslicher Feste. Wir sind der festen Ueberzeugung, dass den geehrten Herren Klavierlehrern sowie ihren Schülern und deren Eltern ein wesentlicher Dienst erzeugt wird, wenn wir sie auf **dieses vorzügliche Werk** aufmerksam machen mit der Versicherung, dass jedes der zwölf Hefte die Schüler zu ausdauerndem Fleiss und zu Lust und Liebe zur Sache veranlasst.

Inhaltsverzeichniss und Probenummern versendet gratis und franco

P. J. Tonger's Verlag
[86] **in Cöln a./Rhein.**

Spengler's technischer Apparat beim Klavierspiel.

Der von mir erfundene Apparat „dient nicht nur einem Zwecke", wie es bei Empfehlung einer neuen „Vereinigung aller älteren und neueren Erfindungen!" heisst, sondern bezweckt die Feststellung der schulgerechten Hand- und Armhaltung, egalisirt und kräftigt den Anschlag aus dem Fingergelenk durch Spiralfeder-Ringe und regulirt durch Auflegen einer Leiste auf zwei Apparate, den Arm bei Oktaven und Tonleiternspiel. Ausserdem sind bei meinem Apparate komplicirte Zusammenstellungen, wie bei der neusten „Vereinigung etc." nicht erforderlich, derselbe ist auch zugleich für kleine und grosse Hände und für die linke und rechte Hand eingerichtet.

Preis nur ℳ 14.

L. Spengler, Cassel.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift,

unter Mitwirkung
der Herren Professoren Dr. **Theodor Kullak, Richard Wüerst, A. Haupt** (Berlin), **Louis Köhler** (Königsberg), Dr. **Ferdinand Hiller** (Cöln), Dr. **Oskar Paul** (Leipzig), Dr. **Emil Naumann** (Dresden) u. A.

herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 24. **Berlin, 15. Dezember 1879.** **II. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1.50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1.75 ℳ.

Mit dieser Nummer schliesst das IV. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt. **Die Expedition.**

An die Leser!

Mit dieser Nummer schliesst der zweite Jahrgang des „Klavier-Lehrer". Auch dieser wird den geehrten Lesern und Leserinnen die Ueberzeugung verschafft haben, dass wir im Verein mit unseren geschätzten Mitarbeitern mit Aufbietung aller Kräfte bemüht gewesen sind, die leitenden Gedanken, welche wir bei Begründung der Zeitung dargelegt haben, zu verwirklichen.

Mit besonderer Freude erfüllt es uns, dass die in diesen Blättern angeregte Idee der Begründung eines Vereins von Musik-Lehrern und -Lehrerinnen Leben gewonnen hat und einen erspriesslichen Fortgang verspricht. Der Segnungen dieses Vereins sollen aber nicht nur die Musik-Lehrer und -Lehrerinnen Berlins und der näheren Umgebung, sondern in nicht allzu langer Zeit auch die anderer Städte und Länder theilhaftig werden, und werden daraufbezügliche Vorschläge demnächst im Verein zur Berathung gelangen.

Schliesslich sprechen wir allen denjenigen, welche durch ihre Theilnahme zur Förderung unseres Blattes beigetragen, den herzlichsten Dank aus. Dank dieser Theilnahme hat die Abonnentenzahl der Zeitschrift nahezu die Höhe von

1400

erreicht, welche sich auf 435 Ortschaften des In- und Auslandes vertheilen.

Wir werden auch fernerhin bemüht sein, uns die Gunst unserer Leser durch gediegenen Inhalt der Zeitschrift, sowie durch Förderung aller Interessen der Berufsgenossen zu erhalten.

Die Redaktion.

Ueber die Reminiscenz.

Von **Flodoard Geyer.**

In keiner Kunst wird so häufig der Vorwurf der Reminiscenz gemacht, als in der Musik. Und doch ist niemand empfindlicher darüber, als grade der Komponist. Ich glaube, weil in den meisten Fällen, wo die Reminiscenz vorgeworfen wird, dieselbe ganz unabsichtlich geschehen ist. Diejenigen, welche den Vorwurf machen, überlegen nicht, wie tief sie damit verletzen; um so weniger, wenn sie sich noch härterer Ausdrücke bedienen wie z. B.: das ist da und daher geholt oder gestohlen. Ich will hiermit nichts beschönigen! Verdient der Diebstahl harte Strafe — härtere noch der Raub an geistigem Eigenthum. Doch hier ist es viel schwerer und erfordert noch mehr Ueberlegung, das „Schuldig“ auszusprechen, als im bürgerlichen Leben. Trösten wir uns damit, dass in der Musikwelt die Furcht vor diesem Vorwurfe noch immer sehr lebhaft ist und, wie wir hoffen, es bleiben wird! Der Musiker weiss recht gut, wie sorgsam, fast kleinlich in den meisten Fällen, selbst von Kritikern der Vorwurf herausgesucht wird, wobei die Anschuldigenden leider nie annehmen, dass der Anklang an vorhandenes ganz unabsichtlich und zufällig entstanden sein kann. Also hütet er sich, den Vorwurf hervorzurufen. Wird er aber gemacht, dann kommt es wohl sehr darauf an, wer dieser Jemand ist, der ihn macht und ob wir ihm das Recht einräumen, ein Urtheil zu fällen. Es giebt Leute, welche, sobald sie nur überhaupt Musik hören, sofort anfangen, sich zu erinnern. Nahe verwandt mit ihnen sind die, welche bei jeder neuen Musik vermeinen, sie schon einmal gehört zu haben. Andere sagen auch wohl, es sei Alles schon dagewesen, Neues werde nicht mehr geschaffen. Es ist ja aber nicht anders, als dass alle Musik in sich verwandt ist und diese ihre Verwandtschaft tritt um so mehr heraus, je weniger diese Kunst überhaupt fähig ist, das logisch Bestimmte zu geben.

Hierzu kommt, dass es gewisse musikalische Grundstoffe giebt, aus denen jeder Musiker bilden muss, z. B. die Tonleiter, die Harmonie, die Modulation, die Satzbildung u. A. Ohne diese Rohstoffe würde die Musik unmöglich sein: sie wiederholen sich überall. Es wäre närrisch, wenn mir Jemand so vorwerfen wollte, es sei eine Reminiscenz, weil ich die Tonleiter ebenso schreibe, wie sie Mozart geschrieben hat! Vieles in der Musik ist ferner nur Kombination, z. B. die Figuration, überhaupt die Figuren. Wende ich diese so an, wie sie Beethoven gebrauchte, so bin ich zwar noch lange kein Beethoven; man soll aber, weil eben dadurch die Aehnlichkeit noch nicht begründet ist, auch nicht sagen, dass ich von ihm entlehnt hätte. Denn auch er hat die Figuren nicht erfunden; sie waren bereits vor ihm da und hätte sie vor ihm Niemand gebraucht, so lagen sie doch in der Sache selbst. Solcher elementaren Dinge darf sich Jeder ohne Vorwurf bedienen. Wie oft ist ferner nicht schon die Naturharmonie und stets wieder mit gleicher Kraft und mit gleichem Antheile angewendet worden? Niemand, der das Wesen derselben kennt, wird darin eine Reminiscenz finden. Nein, vielmehr werden wir, um den Vorwurf zu begründen, etwas tiefer auf das Selbsterfundene, Individuelle, nicht bloss auf das Elementare sehen müssen. Denn, wie bereits gesagt, jedes Element, Rhythmus, Harmonie und Melodie hat seine Kombinationen. Es ist eine tiefer dringende Frage: ob es das Charakteristische, Individuelle, das diesem und jenem Komponisten Angehörende ist, das den Vorwurf der Reminiscenz auf sich ladet. Hier kann sich derselbe indessen auch wieder auf Dasjenige erstrecken, was, obschon es Einer der Meister zuerst angewendet hat, z. B. Vieles in der Modulationskunst, nunmehr Allgemeingut geworden ist. Dieses, z. B. das weitläufige Gebiet der Sequenzen, darf von Jedermann ohne Vorwurf angewendet werden. Eine Reminiscenz in der Harmonie ist darum minder bedenklich, als in dem Rhythmus und in der Melodie, weil jene für objectiver, diese aber für subjectiver gelten kann. Ein Beispiel mag dies näher erörtern. Wendet die Modulation über die steigenden chromatischen Bässe des Allegro's der d-dur Sinfonie von Beethoven an! Niemand kann sagen, es sei daher geholt. Denn auch Beethoven hat dies nicht zuerst niedergeschrieben. Wendet dagegen das rhythmische Motiv der c-moll Sinfonie an — und es würde gleich Jedermann euch als Nachtreter bezeichnen. Was die Reminiscenzen der Melodie betrifft, so ist aber auch hier der Vorwurf nichtssagend, sobald er sich nur auf einzelne Noten, auf das und das Intervall und nicht vielmehr auf ausgeführte Sätze überhaupt auf das Wesen, den Charakter und den Styl erstreckt. Nicht darum, dass eine Melodie mit einigen andern Noten und Wendungen gemein hat, ist sie eine Reminiscenz — dies ist ganz zufällig; es können recht gut zwei verschiedene Komponisten an ganz entfernten Orten und zu anderen Zeiten auf die nämliche Kombination gerathen sein; sondern dann, wenn das Wesen und die Züge aus ihr heraussehen, die wir irgendwo schon gefunden haben.

So kann ein deutscher Komponist sehr wohl in einer Oper nur Reminiscenzen aus

der italienischen niederschreiben und wie Viele haben in der Kirchenmusik nur und allein von Anklängen, sei es an die alten Italiener, sei es an die Deutschen, gezehrt, wobei sie, freilich mit Verleugnung ihrer selbst die Schreibweise derselben angenommen haben? Man kann hierin mehr finden als Anklänge, mehr als Reminiscenzen. Es zeigen sich in der That Wiederholungs-, Restaurationsperioden in der Kunst, als welche unter andern die moderne Heiligenbilder-Malerei gelten kann. So ist auch Vieles in der modernen Musik Wiederbelebung der älteren Italiener und selbst Mendelssohn ist mit vielen Neuesten voller Anklänge an dieselben und an Händel und Bach. Dieselben Anlässe in der Kunst führen natürlich auf dieselben Kunstmittel zurück.

Gegenwärtig sind es die Anlässe einer Gefühls-Richtung. Um daher nicht ungerechte Vorwürfe zu machen und falsch zu richten, wird es nöthig, die Kunst und ihre Werke stets im Zusammenhange mit dem Ganzen anzusehen. Das Ganze bildet aber nicht bloss ein Kunstwerk oder ein Zeitabschnitt, sondern Alles zusammengenommen, Gegenwart und Vergangenheit. Wie leichtsinnig ist es nun, den Vorwurf der Reminiscenz in der Weise zu machen, dass man nur einige Noten, eine Phrase, vielleicht auch einen Abschnitt aus dem Verlaufe eines Werkes abreisst und die Aehnlichkeit muthmasslich zu machen bestrebt ist. Wie unendlich Vieles in der Literatur ist nahe verwandt, ohne diesen Vorwurf zu erleiden! Unsere Bibliotheken würden bald zusammenschmelzen, wenn die Wahrheit des Inhaltes aller Bücher so zusammengepresst würde, wie es geschehen könnte. Allein das Wahre und Schöne kann nicht oft genug wiedergesagt werden, bis es so recht eindringt. Dass Viele das Schöne sagen, macht es mannigfaltig und stark. Wenn ein Satz nur edel ist, dann mögen wir ihn auch gerne in etwas anderer Weise und unter dem Einflusse eines Anderen nach dessen besonderer Auffassung wiederhören. Müssen wir uns doch Anklänge in einem und demselben Komponisten gefallen lassen! Ja wir können geflissentliche Wiederholungen sogar lieb finden, z. B. die Arie Haydn's: „Schon eilet froh der Ackersmann“ mit dem Andante einer seiner Sinfonien. Oder sie sind in dem Wesen eines Künstlers begründet, von welchem er nicht los kommen kann, wie Vieles bei Spohr. Hier verschwimmt der Begriff Anklang in den der Manier. Dergleichen hat vorzugsweise die moderne Pianoforte-Musik, insofern sie nicht die klassischen Formen innehält. Wie vieles darin ist lediglich nur wiederkäuet! Hier ist eine ganze Welt von Anklängen. Und weil es keine Schmerzen macht, dergleichen zu schreiben, desshalb diese Fluth. Ich kannte einen Komponisten dieses Schlages, welcher, wenn er sich für eine neue Arbeit begeistern wollte, ein halbes Dutzend ähnlicher Hefte von Verschiedenen auf das Piano setzte und danach dem Einen dies, dem Andern jenes absah, bis eine quasi fantasia fertig war. Aehnlich und nicht viel besser steht es um solche Kirchenkomponisten, welche in den Styl verfallen, den man recht eigentlich Reminiscenzstyl nennen könnte. Es ist, als ob sie es so, wie der erwähnte Pianoheld, machten, als ob sie aus sechs Heften da den einen, dort den andern Takt herholten. Ich habe irgendwo dafür den Ausdruck „verweste (verwesene) Kirchenmusik“ gebraucht. Hier ist das ganze Wesen, hier sind die Züge, der Styl „Reminiscenz“. Freilich hat alsdann schon der Vorwurf der Kopirung seinen Anfang genommen, worin Nachbildner um so glücklicher sind, je mehr Manier ihr Vorbild hat. Denn gerade die Manier ist es, welche von Anderen eher wieder erreicht wird, als das Eigenthümliche, wie sich dies auch schon in dem Worte: „eigenthümlich“ ausspricht.

Zur Vervollkommnung der praktischen Harmonielehre.

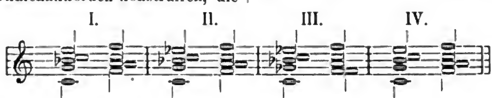
Von **Alfred Kalischer.**

(Fortsetzung.)

Bevor nun untersucht wird, ob und inwiefern all diesen 7 Septimenakkord-Arten volles Bürgerrecht im Harmonieenreiche zu gewähren sei, ist es unumgänglich nothwendig, für diese 7 Akkordkinder passende Namen aufzustellen.

Hierbei wolle der geneigte Leser eine kurze dem Gefühl der Dankbarkeit entspringende Exkursion gestatten. — Dass ich die hohe Bedeutung der Harmonielehre erkennen und in ihre weitverzweigten Tiefen eindringen durfte, verdanke ich ganz besonders meinem verehrten Lehrmeister in der Komposition, dem greisen Herrn **Carl Böhmer** (Königl. Kammermusiker a. D.), — Dieser Theoretiker unterschied sich hinsichtlich der Septimenakkordlehre dadurch sehr vortheilhaft von den meisten seiner Kollegen, dass er nicht von den Septimenakkorden allein den sogenannten Dominantseptimenakkord in seiner Alleinherrschaft und despotischen Glorie behandeln lehrte, während alle übrigen Septimenakkord-Arten als Neben-Septimenakkorde so in Pausch und Bogen abzuthr-

seien, sondern er räumte ohne Weiteres den 4 Septimenakkordarten, die er überhaupt für praktisch verwendbar hielt, gleiches Bürgerrecht ein. Er liess auf jedem Tone die vier Arten von Septimenakkorden konstruiren, die alle insgesammt die Verwandtschaft zeigten, dass sie in einen und denselben Dur-Dreiklang aufgelöst werden konnten, z. B. auf C als Basis:



Die I. Art nennt Böhmer, wie üblich, den Dominant- oder Haupt-Septimenakkord, die II. Art den kleinen oder Moll-Septimenakkord, die III. Art den verminderten, die IV. Art den grossen Septimenakkord. Den allgemein als verminderten Septimenakkord angenommenen Akkord mit verminderter Septime (z. B. h—d̄—f̄ ās; auf c als Basis: c—es—ges—bb) liess Böhmer mit manchen andern Harmonikern gar nicht als Septimenakkord, sondern vielmehr als eine Abart des kleinen Nonenakkordes gelten. Dieser Punkt wird späterhin noch ganz besonders zu betrachten sein. Die beiden noch fehlenden Arten der vorher aufgestellten Septimenakkorde fanden bei meinem verehrten Lehrer ebensowenig Berücksichtigung, wie bei fast allen Theoretikern der Jetztzeit. — Gewiss wird es Vielen von Böhmers Schülern so ergangen sein wie mir, dem schon nach wenigen Unterrichtsstunden bei demselben in Wahrheit ein harmonisches Licht aufging. — Was nun also hier dargeboten ist und wird, hat sein Fundament in der mir von Carl Böhmer zu Theil gewordenen Lehre.

Um nun nach dieser theilweisen Abschweifung vom Thema wieder zum eigentlichen Gang dieser Abhandlung zurückzukehren, sei hinsichtlich der Namen für die verschiedenartigen Septimenakkorde bemerkt, dass es wohl kaum noch einen andern Punkt der musikalischen Theorie giebt, worüber eine derartige Vielspaltigkeit herrscht, wie über die Benennung der Septimenakkorde. Man kann mit Zuversicht darauf rechnen, in jeder etwa neu erscheinenden Harmonielehre auch ganz eigenen neuen Namen für die verschiedenen Septimenakkorde zu begegnen.

Ist es nicht wundersam, dass hierin durchaus noch keine Einigkeit erzielt ist, trotzdem es sich so viele namhafte, selbst hochbedeutende Theoretiker angelegen sein liessen, mit grossem Bedacht Namen für die Septimenakkord-Arten zu bestimmen?

Daraus entspringt nun ein permanent Missliches sowohl für den Verkehr der Musiker untereinander, als auch insbesondere für den Theorielehrer im Verhältniss zu seinen Schülern. Fühlt sich ein Schüler etwa veranlasst, einen Theorielehrer mit einem andern vertauschen zu müssen, dann kann er gewiss sein, in der Benennung der Akkorde, vornehmlich der Septimenharmonieen, von seinem neuen Lehrer eines Anderen belehrt zu werden, als es vorher geschehen war. Diesem Uebelstande muss doch endlich einmal abgeholfen werden.

Es muss eine derartige Akkordbenennung aufgestellt werden können, die in Folge ihrer **logischen** Ueberzeugungskraft jeden unbefangenen Musiker zwingen muss, sich dazu zu bekennen. Möge der nunmehr folgende neue Versuch den angedeuteten Uebelstand beseitigen helfen. Beiläufig sei bemerkt, dass unter allen mir vorgekommenen Namenaufstellungen für die verschiedenartigen Septimenakkorde die von W. Tappert in seinen „Musikalischen Studien“ gegebenen die besten sind. Wer sich ernsthafter für diesen Punkt interessirt, der möge die in jenem Buche vorgeführte Septimenakkord-Benennung mit der nunmehr hier folgenden kritisch vergleichen.

Das Haupterforderniss für eine zweckmässige und demzufolge annehmbare Benennung der 7 verschiedenartigen Septimenakkorde ist das Auffinden des richtigen fundamentum divisionis (des logischen Eintheilungsgrundes). Das einzig maassgebende fundamentum divisionis hierbei dürfte aus folgenden zwei Faktoren bestehen: a) aus der Art (Geschlecht) des einem jeden Septimenakkorde zu Grunde liegenden Dreiklangs, b) aus der Art (Geschlecht) der Septime, als des wesentlichsten Intervalls eines Septimenakkordes.

Lassen wir nun die im Vorangegangenen aufgestellten 7 Arten der Septimenakkorde die hierauf bezügliche Revue passiren: so wird sich folgendes Ergebniss für die mit logischer Konsequenz durchgeführte Benennung ergeben.

I. Unsere erste Art des Septimenakkordes (Grundton, grosse 3, grosse 5, grosse 7, z. B. c—e—g—h) zeigt eine Septimenharmonie, welcher ein grosser Quintenakkord (Dreiklang) zu Grunde liegt; das hinzutretende wesentliche Intervall der Septime ist ebenfalls gross. Beiden Faktoren unseres logischen Eintheilungsgrundes“ (fund. divis.) gebührt demnach das Geschlechts-Epitheton „gross“ (oder „Dur“ oder „hart“). Dieser Septimen-

akkord erhält also mit Fug und Recht den Namen:

Grosser Septimenakkord (oder Dur- oder harter S.)

Das nur einmal gegebene Attribut „gross" besagt dabei deutlich, dass sowohl das Septimen-Intervall, als auch der zu Grunde liegende Dreiklang „gross" sind.

II. Die zweite Art der hier aufgestellten Septimenakkorde (Grundton, grosse 3, grosse 5, kleine 7, z. B. c—e—g—b, g—h—d̄—f̄) ist derartig beschaffen, dass ihr ebenfalls ein grosser Dreiklang zu Grunde liegt, aber das hinzukommende wesentliche Intervall der Septime ist klein. Der Dreiklangsfaktor hat hier das Beiwort „gross" (dur), der Septimenfaktor das Beiwort „klein" (moll). Dieser Septimenakkord muss demnach genannt werden:

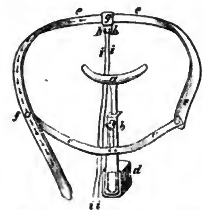
Gross-kleiner oder **Dur-moll-Septimenakkord** (mit grossem Dreiklange und kleiner Septime).

Weil nun aber diesem auf der Dominante einer jeden Tonart erscheinenden Septimenakkorde mit Recht eine Superiorität über alle anderen Septimenharmonieen gebührt, kann er auch noch den Beinamen: Hauptseptimenakkord oder Dominantseptimenakkord führen.

(Fortsetzung folgt).

Frau Henriette Rumpf's „Vorrichtung zur Regelung der Körperhaltung beim Klavierspiel". (Patent.)

Die Vorrichtung dient zur Regelung der Körperhaltung beim Klavierspiel. Sie erreicht dies in der Hauptsache dadurch, dass sie eine Stütze des Kopfes (und dadurch die ruhige Haltung desselben) unter dem Kinn (*a* der Zeichnung) gewährt, welche verschiebbar ist und durch die Schraube *b* je nach Bedürfniss gestellt werden kann. Diese stellbare



Stütze schliesst durch den sie kreuzenden, erhabenen Bügel *c* auf der Brust an. Der durch das Hervorstehen des Kinnes über der Brust fehlende Halt auf letzterer wird durch den, am untern Ende befestigten Filz *d* hergestellt, der bei aussergewöhnlich hervorstehendem Kinn durch Unterlagen eines Tuches ergänzt werden kann.

Die Anlegung der Vorrichtung geschieht durch den an der einen Seite des Bügels befestigten Riemen *e*, der gegen sein Ende zu mit Löchern versehen ist, in welche je nach der Schulterweite der an der anderen Seite des Bügels befindliche Knopf *f* eingeknöpft wird. Dieser Riemen läuft durch einen verschiebbaren, eng anschliessenden Ring *g*, in welchem eine doppelfädig durch die unten befindlichen zwei Löcher gezogene Gummischnur *i* sich befindet, und den unteren Theil der Oberarme nahe dem Ellenbogen umschliesst, auf dem Rücken durch einen Knoten nach Bedürfniss zu verbinden ist und auf der Brust durch eine Schleife zusammengeknüpft werden muss. Die Lernenden werden hierdurch stets daran erinnert, dass sie die Haltung der Oberarme nicht verändern, wozu fast Alle neigen.

Die Stellung der Stütze bei Anwendung der Vorrichtung muss so erfolgen, dass nur durch Augenbewegung sowohl die Noten als die Klaviatur bequem übersehen werden können. Kinder müssen sich, um für die Füsse einen Halt zu haben, eines Fussbänkchens bedienen.

Man erzielt durch die Vorrichtung die Hauptsache beim Klavierspiel: die absolute ruhige Haltung und ein ruhiges Weiterlesen der Noten, vermeidet das Notenverlieren und das unruhige Suchen nach Tasten und Noten, glättet das holperige Spielen, und zwar Alles in kürzester Zeit, während sonst Jahre dazu gehören, und dennoch in vielen Fällen ein ruhiges Spielen gar nicht erreicht wird. —

Der oben beschriebene Rumpf'sche Gradhalter hat sich bei verschiedenen Versuchen, die ich mit demselben angestellt habe, als so zweckmässig für die Regelung der Körperhaltung am Klavier erwiesen, dass ich ihn der wärmsten Empfehlung werth erachte und ihn Solchen, deren schlechte Körperhaltung ihre Gesundheit sowohl als auch ihre Fortschritte im Klavierspiel beeinträchtigt, nicht dringend genug zur Anschaffung empfehlen kann.

Emil Breslaur.

Musik-Aufführungen.

Berlin, 9. December.

In dem Konzert, welches Herr **Hermann Zoch**, Pianist aus München, am Mittwoch den 26. November in der Sing-Akademie gab, hörten wir zum ersten Male das Klavier-Konzert in As, op. 94, von J. Rheinberger und eine Konzert-Etüde über eine Melodie von

Liszt von Giuseppe Buonamiri. Ersteres vermochte durch interessante Melodik und Harmonik, einige Trivialitäten im Mittelsatz abgerechnet, unsere volle Aufmerksamkeit zu fesseln, und darf wohl den besseren Werken, welche auf diesem Gebiete in neuester Zeit erschienen sind, zugezählt werden; letztere (die Etüde) wäre besser den geweihten Räumen der Sing-Akademie fern geblieben. Nach der Schablone des bei Dilettanten weiland so beliebt gewesenen Spinnliedes, von Litolff fabricirt, verurtheilt es die immerhin noble Klavier-Melodie Liszt's, zu einer der seichtesten Akkompagnements-Figuren den Bass zu bilden. Liszt dürfte es dem Verfertiger dieses Stückes, diesem „Buonamiro", wenig Dank wissen, dass er ihn so unbarmherzig zur Tiefe verdammt hat, jedenfalls hat sich wohl der Abbé nie in schlechterer Begleitung befunden. — In Bezug auf die pianistischen Eigenschaften des Herrn Zoch muss vorweg erwähnt werden, dass derselbe ein sehr gutes Gedächtniss besitzt (er spielte das schwierige Klavierkonzert auswendig), und dass sein Spiel durch Entwickelung einer gewissen Bravour, verbunden mit grosser Fingergeläufigkeit, zu imponiren vermag. Wir wollen nicht mit ihm rechten, dass er im Vortrage des Konzertes nur die stärksten Register zog; dass die durchweg mit steifem Arm in donnernder Weise vorgetragenen Akkorde und Oktavengänge auf die Länge der Zeit durch ihre Härte und Nüancenlosigkeit ermüdeten; hierzu durfte er sich vielleicht durch die etwas überladene Instrumentirung des Konzertes für berechtigt halten. Schwerer wiegt für uns das Unvermögen des Herrn Zoch, eine Melodie richtig und mit Geschmack und Ausdruck vorzutragen. Jeden Melodieton hämmert er gleich stark und damit gleich ausdruckslos heraus; da ist, ganz abgesehen von guten und schlechten Takttheilen, die doch auch Berücksichtigung fordern, nirgend ein liebevolles, verständnissinniges Eingehen zu bemerken auf alle die feinen Klangunterschiede, welche die einzelnen Melodietöne voneinander sondern müssen, wenn sie nicht, und vorzugsweise auf dem Klavier, todt und kalt am Ohre vorüberrauschen sollen. Dass bei einem derartigen Mangel an musikalischer Gestaltungskraft sowie klavierspielerischer Interpretationskunst Nocturne C-moll und Scherzo, B-moll, von Chopin, gänzlich verloren gingen, ist wohl kaum zu verwundern. Kommt nun noch dazu, dass Herr Zoch sich bei dem letzteren im Tempo vollständig vergriff, und statt des Scherzo mit seinen lebhaften und graziösen Rhythmen eine wilde Jagd in Scene setzte, so ist wohl damit genugsam erklärt, dass das Interesse des Publikums, welches nach dem Reinberger'schen Konzert annimirt erschien, gegen Ende des Konzertes gegen die Leistungen des Konzertgebers immer mehr erkältete. Frl. Schmidtlein, welche eine Arie aus Titus, sowie Lieder von Holstein, Schubert und R. Franz sang, bewährte ihre bekannten rühmlichen Eigenschaften durch reine Intonation und sympathischen Stimmklang, der sich in dem Liedervortrag wohl noch zu charakteristischerem Ausdruck hätte steigern lassen können. Die Liebig'sche Kapelle, welche begleitete, löste ihre schwierige Aufgabe in fast durchweg lobenswerther Weise. A. Werkenthin.

—ll. **Köln**, den 6. Dec. Das vierte Abonnements-Konzert im grossen Gürzenichsaale brachte u. A. eine neue grössere Komposition für Soli, Chor und Orchester von Ferd. Hiller: „Rebekka", die bei Alt & Uhrig in Köln erschienen, ihre erste Aufführung im vergangenen Jahre in Stuttgart erlebt hat. Der Text, den der Komponist selbst nach Worten der heiligen Schrift zusammengestellt — er nennt das Ganze ein „biblisches Idyll" — behandelt in schmuckloser Darstellung die bekannte Erzählung von der Brautwerbung Elieser's um die Rebekka für Isaak, den Sohn seines Herrn Abraham. Elieser und Rebekka sind dem entsprechend die Hauptpersonen des Stückes, denen sich als stoffliche und musikalische Ergänzung noch die den Elieser auf seiner Wanderung begleitenden Knechte und Mägde aus dem Hause Abraham's und die Angehörigen der Rebekka zugesellen. Ohne hier auf die Einzelnheiten der Komposition näher eingehen zu wollen, sei nur bemerkt, dass es dem Komponisten, dessen Meisterschaft in der Behandlung des Chores und Orchesters keiner Bestätigung mehr bedarf, gelungen ist, durch Anwendung origineller Instrumentaleffekte (besonders in der „Musik der Spielleute") und seltsamer Melodik, wie in dem unisono vom ganzen Chor vorgetragenen Schlummerlied, über dessen Tonart Musik-Archäologen sich den Kopf zerbrechen mögen, über das Ganze ein eigenthümlich fremdartig berührendes Kolorit auszugiessen, welches dem Schauplatz des gewählten Sujets auf's beste entspricht. Nicht unterlassen können wir jedoch, auf eine die Wanderung des Brautwerbers nach der Heimath Abraham's illustrirenden Chor über einen dreitaktigen basso ostinato hinzuweisen. Die musikalische Anspielung auf den gleichmässigen, monotonen Schritt der Kameele, welche man jedenfalls hierin zu erblicken hat, vereinigt sich darin mit den die Reflexionen der Wandernden ausdrückenden übrigen Stimmen in glücklichster Weise zu einer rhythmisch höchst originellen malerischen Gesammtwirkung. Vielleicht würde das Ganze durch den Hinzutritt einer Tenor- oder Altstimme (welche freilich angesichts des vorhandenen Stoffes schwer zu beschaffen war) äusserlich noch wirkungsvoller ausgefallen sein, wird aber auch so auf alle, die für derartige, auf einfacher Naturwahrheit der Lebensverhältnisse beruhende Situationen Empfänglichkeit besitzen, seine Wirkung nicht verfehlen. Anhaltender Beifall des Publikums lohnte am Schluss den Komponisten für sein neues Werk, zu dessen gelungener Aufführung in solistischer Beziehung Herr Schelper aus Leipzig und Frau Schmitt aus Schwerin ihr Bestes beigetragen hatten.

Mit besonderen Erwartungen besuchte ich das Konzert der Pianistin Fräulein **Agnes Zimmermann** aus London, denn Herr Professor Joachim hatte durch seine Mitwirkung in demselben gewissermassen eine Bürgschaft für die Leistungen der Künstlerin übernommen. Dieselbe hat den Erwartungen, welche sich an eine solche Mitwirkung knüpften, in vollem Masse entsprochen, sie zeigte sich würdig ihres Partners. Ich bin lange keiner Klavierspielerin begegnet, deren Spiel mich so sympathisch berührt hatte, als das von Frl. Zimmermann, es mag auch wohl nur wenige

geben, die sich einer so allseitigen musikalischen Durchbildung zu erfreuen hätten, als die Genannte. So rühme ich vorerst das Musikalische ihres Spiels, welches sich besonders in dem verständnissvollen Vortrag des Klavierparts von Beethovens B-dur Trio, das sie mit Herrn Prof. Joachim und Herrn Hausmann spielte, kundgab. Ihre Technik ist musterhaft gebildet, der Anschlag zart und jeder Nüance fähig, auch nicht ohne Kraft, doch von solcher, die auch einem Weibe gut ansteht, da sie ein Zeichen von Gesundheit ist und sich stets in den Grenzen des Schönen hält. Nicht minder bedeutend als der Erfolg, den sie als Pianistin errang, war auch der, den sie als Komponistin einer Sonate für Klavier und Violine, der dritten, davon trug. Es giebt sich darin ein bedeutendes Gestaltungstalent kund, man erfreut sich des schönen Ebenmasses der einzelnen Theile, der geschickten Entwickelung der Themen, der wirksamen Behandlung der Instrumente und der wenn auch nicht grade eigenartigen, doch stets noblen musikalischen, an Beethoven und Schumann erinnernden, Ausdrucksweise, die sich oft zu dramatischem Schwunge steigert. Die Künstlerin spielte ausserdem noch Schumanns Etudes symphoniques, ein pikantes Rondo von Sterndale-Bennett und die für Klavier sehr wirkungsvoll übertragene E-moll Fuge mit dem Präludium von Bach. So geschickt nun auch die Fuge, in der die einzelnen Stimmen sich schön abhoben, gespielt wurde, stylvoll im Bach'schen Geiste kann ich den Vortrag nicht nennen. Ein solches tempo rubato, ein so säuselndes pianissimo vertragen wohl Werke des schwermüthigen, sentimentalen, französisch-polnischen Chopin, aber nicht die des kerngesunden, mannhaft deutschen Thomas-Kantors. Noch sei bemerkt, dass die zweite Note des Fugenthemas mit einem Mordent, keinem Pralltriller versehen ist und deshalb stets mit der Untersekunde, hier ais, später dis, ausgeführt werden muss.

Dem Komponisten des „Christus“ Friedrich Kiel, wünsche ich noch viele so heitere frohgemuthe Stunden als die, welchen seine Walzer für Streichquartett, die uns der vierte **Joachim'sche** Quartett-Abend brachte, ihre Entstehung verdanken und die ihrer Frische und Eigenartigkeit wegen mit jubelnder Anerkennung begrüsst wurden. Es sind dies kleine Genrebilder in Walzerform, äusserst kunstvoll gearbeitet, voll Geist und Humor, und doch ein fast volksthümliches Gepräge tragend. Sie sind so charakteristisch, fast sprechend gehalten, dass man zu jedem derselben eine kleine Geschichte schreiben könnte. Ausserdem enthielt das Programm dieses Abends noch ein selten gehörtes Capriccio und eine Fuge in E-moll von Mendelssohn, Mozart's D-dur und Beethoven's Es-dur- (Harfen-) Quartett. Sie gelangten selbstverständlich in vollendeter Weise zur Ausführung.

Das erste dieswinterliche Konzert des jungen **Paul Seiffert'schen** Gesangvereins fand am 4. Dezember im Saale der Sing-Akademie statt. Man bringt diesem Vereine von allen Seiten die wärmste Theilnahme entgegen, und er verdient dieselbe durch sein ernstes Bemühen, nur Gediegenes in bester Ausführung zu bieten. „Gewissenhaftigkeit“ ist die Devise des von künstlerischem Streben beseelten Dirigenten. Sie bekundet sich in der Schulung der Stimmen, in der Einstudirung und Auswahl der Lieder, und dadurch hat sich der Verein in kürzester Zeit zu einem würdigen Genossen des berühmten Kotzolt'schen emporgeschwungen. Bei der Wahl der Chorlieder geht der Dirigent von einem neuen Grundsatze aus; er ist nämlich bemüht, einen inneren Zusammenhang unter ihnen herzustellen, und glaubt, dass dadurch die einzelnen Nummern an Bedeutsamkeit gewinnen. Wohl hat dies seine Berechtigung, doch darf die Grundstimmung, wie in den heutigen, nicht gar zu trübe sein und der Gegensätze entbehren, dadurch entsteht leicht Eintönigkeit. Ausserdem wird der Zusammenhang durch die Solovorträge dennoch gestört. Könnten diese dem Stimmungsgehalt in künstlerisch berechtigtem Wechsel eingefügt werden, dann allerdings würde der von Herrn P. S. erstrebte innere Zusammenhang vollständig erreicht werden. Von den Chor-Liedern, welche ich hörte, fesselten mich am meisten „Ebbe und Fluth“ von Cebrian (Manuskript), „der Spinnerin Nachtlied“ und „die Seejungfer im Oderhoff“ von M. E. Sachs (Breitkopf & Härtel)*) und „Ein Stündlein wohl vor Tag“ von Josef Rheinberger. Die letzten Zeilen des von Franz v. Holstein komponirten Scheffel'schen Liedes: „Seefahrt“,

Fahr ab, verfluchter Plunder,
Der treulos mich gemacht,

hat Herr P. Seiffert in:

Fahr ab, elender Plunder,

verändert, bemerkt aber dazu: „Dies soll keine Verbesserung sein.“

Herr S. wird mir gestatten, es dennoch für eine solche zu nehmen. Vor den Augen eines Kraftmenschen und Aesthetikers wie Vischer würde allerdings der „verfluchte“ Plunder Gnade finden, vor denen eines gebildeten Residenz - Publikums und gesungen von einem Chor junger Damen und Herren aber schwerlich. Ich hatte in früherer Zeit Chamisso's Ballade: „Der Bettler und sein Hund“ komponirt. Darüber schrieb mir der auch als Komponist hervorragende Dichter des Laienbreviers, Leopold Schefer, mit dem ich in Briefwechsel stand: „So getroffen, tüchtig und recht auch Ihre Komposition des Chamisso'schen Hundes ist, so ist sie doch zu schwer: delikat zu singen und auf dem Pianoforte vorzutragen, blos des letzten Wortes wegen“ („Und ist nun verreckt“). Item hat Herr Seiffert recht gehandelt.

Zwei hervorragende Solisten hatte Herr S. für sein Konzert gewonnen, Herrn Senfft v. Pilsach, der u. a. Löwe's Ballade Archibald Douglas, und diese unnachahmlich in Bezug auf Schönheit des Tones, deutliche Aussprache und dramatische Belebung vortrug, und Herrn Xaver Scharwenka, der Chopin's Fantasie und im Verein mit Herrn Grünfeld eine Sonate eigener Komposition für Piano und Violoncell, op. 46, mit allen an seinem Spiele so oft gerühmten Vorzügen zu Gehör brachte. Ueber die Sonate kann ich beim besten Willen kein Urtheil fällen, denn es war mir unmöglich, sie zu verstehen. Der

*) Gewissenhaft führt der Dirigent die Dichter der Lieder und die Verleger der Kompositionen an

Violoncellist sass nämlich so hoch, dass sein Spiel selbst in begleitenden Stellen dominirte, und ausserdem so weit vom Klavierspieler ab, dass man nicht den Eindruck von einer Verschmelzung beider Instrumente empfangen konnte.

Der Raum zu klein,
Die Fluth zu gross.
Wollt' mir verzeih'n,
Ein ganzer Stoss
Konzertberichte, zu meinem Kummer,
Muss bleiben für die nächste Nummer.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Herzog Ernst von Koburg-Gotha hat dem Komponisten Heinrich Hofmann das Ritterkreuz II. Klasse des Sachsen-Ernestinischen Hausordens verliehen.

— Die Auswahl von klassischen Klavierstücken, welche Hans v. Bülow bei Jos. Aibl in München herausgiebt und die, mit Fingersatz und Vortragsbezeichnungen versehen, als ausgezeichnetes Unterrichtsmaterial zu betrachten ist, hat soeben durch drei neue Hefte: B-dur momento capriccioso von Weber und Tanzweisen aus Gluck's Opern eine dankenswerthe Bereicherung erfahren.

— Der Rheinische Sängerverein hat im vorigen Jahre den ausgeschriebenen Preis von 1500 Mark für eine grössere Komposition für Männerchor mit Soli und Orchester, wegen Mangels eines völlig geeigneten Werkes nicht vergeben können. Er hat denselben nun jetzt zum zweiten Male ausgeschrieben. Einsendungen sind bis 15. Februar 1880 an Herrn Otto Falckenberg in Coblenz zu richten.

— Frl. Mary Krebs ist nach einem Hofkonzert in Stuttgart vom Könige von Württemberg die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— Ignatz Brüll's Oper: Bianca, wurde in Dresden zum ersten Male aufgeführt.

London. Als im Mai 1871 die riesige Albert Hall, die 8000 Zuhörern Sitzraum und ausserdem weite Foyers zur Promenade bietet, für Konzertzwecke eröffnet wurde, war es ausser Frage, dass nur ein Chor von tausend Stimmen mit entsprechendem Orchester darin zur Geltung kommen könne. Einen solchen Chor dauernd zu bilden, unternahm damals der Kapellmeister William Carter, und nach ununterbrochenem glücklichen Erfolg befinden wir uns eben schon in dessen neunter Winter-Saison. Diese Aufführungen sind in zwei Cyklen von je vier Konzerten eingetheilt. Der eine Cyklus ist Oratorien gewidmet, und Händel's „Messias", der am 30. Oktober die diesmalige Saison eröffnete, wird am Neujahrstage wiederholt werden. Dazwischen ist der 18. December für Mendelssohn's „Lobgesang" und Rossini's „Stabat Mater" bestimmt, und später der 19. Februar für Mendelssohn's „Elias". Der andere Cyklus schliesst sich an die Schutzpatrone der vier englischen Volksstämme an und bietet jeweilig die beliebtesten Melodien der betreffenden Nationalität. Wegen des heutigen Sonntags fand das schottische Andreasfest gestern Abend schon statt, und Gesangeskräfte ersten Ranges wetteiferten mit dem vollen Chor, die beliebten Volkslieder der Heimath Robert Burn's zur schönsten Geltung zu bringen. Eine Blumenlese dieser ernsten ergreifenden Melodien bot der beliebte Dirigent selbst in einem Klaviervortrage, unterstützt und begleitet von dem Organisten Mr. Edwin Bending auf der mächtigen zehn Oktaven umfassenden Orgel. Das nächste dieser Volksfeste ist der wallisische St. Davidstag am 1. März und ihm folgen rasch das irische St. Patricksfest am 17. März und der englische St. Georgstag am 23. April. Alle Stände patronisiren diese Konzerte, wie sich schon aus der langen Scala der Eintrittspreise ergiebt, welche die Wahl lassen zwischen dem einfachen Einlass zu einer Mark bis hinauf zu Logen für 3 Guineen oder 63 Mark. Was London an einheimischen und besuchenden Gesangsgrössen aufzuweisen hat, benutzt gern die Gelegenheit, sich vor dem grösstmöglichen Auditorium auszuzeichnen, und wir heben von Mitwirkenden hervor die Damen Lemmens-Sherrington, Edith Wynne und Madame Sinico, sowie die Altistinnen Antoinette Sterling, Patey Osborne und Williams. Von Herren: die Tenoristen Sims Reeves und Edward Lloyd, Shakespeare, der ein trefflicher Interpret der deutschen Gesangschule ist, sowie Signor Fabrini. Nicht minder den deutschen Baritonisten Henschel, der in allen Schichten der Gesellschaft bis in die höchsten Kreise hinauf beliebt ist und noch die Italiener Signori Brocolini und Foli. Dass auch das über 100 Mitglieder starke Orchester über die besten Kräfte verfügt, gehört zum Ganzen.

Paris. Herr von Vaucorbeil, der neue Direktor der grossen Oper, bietet Alles auf, um seine Popularität bei dem Personal zu vermehren. Neuestens hat er die Gagen des Orchesters, des Chors, des Ballets um 100,000 Francs zu erhöhen beschlossen und die betreffenden Vorschläge bereits dem Minister unterbreitet. Die bisherigen Gagen des Orchesters betragen 30,000 Francs, künftig sollen sie auf 50,000 Francs erhöht werden. Die Vertheilung soll nicht zu gleichen Theilen erfolgen, sondern nach der Dienstzeit und der Befähigung. Ein Musiker, z. B. ein Violinist, der das Konservatorium mit gutem Erfolg absolvirt hat, tritt in das Orchester der grossen Oper als Letzter in der zweiten Violine ein und avancirt dann um einen Grad sobald eine Vacanz eintritt. Bei jedem Avancement wird er künftig auch eine besondere Aufbesserung der Gage erhalten, so dass das Minimum der Gage, das bis jetzt 1200 Francs betrug, künftig 1800 und das Maximum 2600 Francs betragen wird. Natürlich rufen diese Neuerungen unter dem Personal grosse Befriedigung hervor.

Bücher und Musikalien für den Weihnachtstisch.

(Schluss.)

Bücher.

Hugo Mund: Musikalisches Künstlerbrevier. Aphorismen für Künstler und Kunstfreunde. Leipzig, Georg Wigand. Pr. Mk. 1,25.

Aug. Reissmann: Rob. Schumann. Dritte Auflage. (Eine Pracht-Ausgabe in Bezug auf Druck, Papier und Einband.) Berlin, Guttentag. Pr. Mk. 7,50.

Aug. Wilhelm Ambros: Geschichte der Musik. Zweite Auflage in Heften à 1 Mk. Leipzig, Leuckart.

Diese billige Ausgabe des berühmten Werkes wird in 30 Lieferungen erscheinen. Ich bin überzeugt, dass alle ernststrebenden Musiker, Musik-Lehrer und -Freunde mit Freude die Gelegenheit ergreifen werden, sich in Besitz dieses Musikgeschichtswerkes zu setzen, das in Bezug auf Gründlichkeit der Forschung und klare wissenschaftliche Darstellung wohl einzig dastehen dürfte.

Dr. Friedr. Zimmer: Volksthümliche Spiellieder und Liederspiele für Schule und Kinderstube, mit ausführlichem Literaturnachweis. Quedlinburg, Vieweg. Kartonnirt mit Titelbild. Pr. Mk. 1,80.

R. Palme: Allgemeines Liederbuch für deutsche Männerchöre. Eine Sammlung der beliebtesten Lieder älterer, sowie der hervorragendsten jetzt lebenden Tondichter, Partitur, 480 S. guter Druck und starkes Papier. Leipzig, Siegismund u. Volkenig. Pr. 1 Mk., in Leinwand gebunden Mk. 1,50.

Miniaturbibliothek, 26. Bändchen: Geschichte der Musik bis auf die Gegenwart. 29. Bändchen: Unser Opernrepertoir aus älterer und neuerer Zeit, auch unter dem Titel: Der kleine Opernfreund, ein Rathgeber für Theaterbesucher. Leipzig, Heinrich Mathes. Pr. eines jeden der allerliebsten, hübsch ausgestatteten Bändchen 50 Pf.

Musikalien.

Zu 2 Händen.

Verlag von Steingraeber in Leipzig.

Beethoven, sämmtliche Konzerte. Mit Fingersatz und der vollständigen, für Pianoforte übertragenen Orchesterbegleitung versehen von Franz Kullak Gr.-Fol. No. 5, Es-dur. 1,60 Mk.

Clementi, Kuhlau, Dussek, Haydn, Mozart u. Beethoven, 27 leichteste Sonatinen und Rondo's. Progressiv geordnete Ausgabe mit genauen Vortrags- und Fingersatzbezeichnungen von R Kleinmichel. Gross-Fol. In 1 Bd. 1,20 Mk.

Händel, ausgewählte Klavierkompositionen. Für den Unterricht bearbeitet von Dr. Hans Bischoff. 1,60 Mk.

Haydn, ausgewählte Sonaten, Phantasie und Capriccios. Neue Ausgabe mit Fingersatz- und Vortragsbezeichnung von R. Kleinmichel. Gross-Fol. In 1 Band 1 Mk.

Mendelssohn, sämmtl. Pianoforte-Werke: Capriccen, Phantasien, Sonaten, Variationen etc., **Lieder ohne Worte** und Kinderstücke, **Konzerte** und Konzertstücke. Neue Ausgabe mit Fingersatz von Ed. Mertke. Gross Fol. 5 Bde. 5 Mk. Komplet in 1 festen Leinenband mit Goldpressung. 7,50 Mk.

Auch in 3 Bdn. à 3 und 1 Mk.

Mendelssohn, sämmtl. (50) Lieder ohne Worte und sechs Kinderstücke. Neue Ausgabe mit Fingersatz von Ed. Mertke. Gross-Fol. In 1 Bd. 1 Mk. In festem Leinenband mit Goldpressung. 3,50 Mk.

— — **sämmtliche Konzerte und Konzertstücke:** op. 22, 25, 29, 40, Konzert, op. 43. Neue Ausgabe mit Fingersatz von Ed. Mertke. Gross-Fol. In 1 Bd. 1 Mk.

Mozart, ausgewählte Sonaten, Phantasien u. andere Stücke. In progressiver Ordnung mit Fingersatz von A. Door, Prof. am Konservatorium zu Wien. Gross-Fol. 2 Bde. à 1 Mk.

Schwalm, Klassische Hausmusik für Pianoforte. 50 Phantasien, leicht und mittelschwer. Gross-Fol. 5 Bde. Komplet 10 Mk.

— — **Wagner-Album.** 10 Phantasien aus Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger, Tristan, Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung. Gross-Fol. 1 Band 2 Mk.

Weber, Sonaten, Konzertstück und ausgewählte andere Werke. Neue Ausgabe mit Fingersatz von A. Door. Gross-Fol. In 1 Bd. 1.60 Mk.

Weber, Clementi, Kuhlau, Haydn, Mozart u. Beethoven, (23) leichte Stücke, Sonatinen, Rondo's und Phantasien (Originalkompositionen). In fortschreitender Ordnung mit Fingersatzbezeichnung herausgegeben von F. Stade. Gross-Fol. 2 Bde. à 1 Mk.

Verlag von Breitkopf & Härtel.

Sonntagsmusik, eine Sammlung von kurzen Stücken, aus den berühmtesten Werken der Kirchen- und Instrumentalmusik gewählt und bearbeitet von E. Pauer. 2 Hefte, à 3 Mark.

(In schönster Ausstattung).

Chopin's Klavierwerke: Neue Volksausgabe, mit Fingersatz zum Gebrauch im Konservatorium der Musik in Leipzig versehen von Carl Reinecke. Bd. I. Balladen, Etüden, Mazurkas, Notturnos, Polonaisen. Quartausgabe. 264.Seiten. Pr. Mk. 7,50. (Jede Abtheilung einzeln Mk. 1,50.) Bd. II. Präludien, Rondos, Scherzos, Sonaten, Walzer, Verschiedenes. 308 S. Pr. Mk. 7,50. (Jede Abth. einzeln Mk. 1,50.)

Rob. Schumann's Werke, herausgegeben von **Clara Schumann.** Von dieser Ausgabe liegen Carnaval, Novelletten, Phantasiestücke und Phantasie op. 17, vor. Das Heft zusammen kostet Mk. 10,50. Doch ist auch jede Abtheilung einzeln zu haben.

Diese erste Gesammtausgabe der Werke Schumann's, welche die Verlagshandlung veranstaltet, und die an Gediegenheit der Ausstattung und Korrektheit ihren Ausgaben der Werke Mozart's, Beethoven's, Mendelssohn's und Chopin's würdig an die

Seite zu stellen ist, sei besonderer Beachtung empfohlen.

Zu 4 Händen.

L. Köhler: 99 Uebungs- und Vergnügungsstücke, op. 247. 4 Hefte, à 2 Mk. Leipzig, Forberg.

— — Die jungen Freunde, op. 258. Beliebte Melodien, ohne Oktavengriffe. Offenbach, André. Pr. 2,60 Mk.

Nicht schwerer als Kuhlau's Sonatine op. 55 No. 1.

Verlag von Steingräber in Leipzig.

Franz Schubert, Symphonie: C-dur, Andante aus der trag. S., unvollendete S. in H-moll. 100 S. Gr. Fol. 2 Mk.

— — Märsche, Divertissement u. a. Werke. 122 S. Gr. Fol. 2 Mk.

11 Ouvertüren von Auber., Bellini, Boildieu, Herold und Rossini. Pr. 2,40 Mk.

12 Ouvertüren von Mozart und Weber. Pr. 2,40 Mk.

Arno Kleffel: Walzer und Ländler, op. 24. (Berlin, Simon.) Pr. 5 Mk.

Für Harmonium.

Verlag von Carl Simon, Berlin.

Reinhard, op. 16: Harmonium-Schule. Preis 12 Mk.

— op. 13: 20 Harmonium-Stücke. Pr. 2,50 Mk.

— — Immortellen, Duo's für Harmonium und Pianoforte. 10 Nummern, à 2 Mk., 2,50 Mk. u. 3 Mk.

Lieder.

Christgabe. Alte und neue Weihnachtslieder, ausgewählt von Carl Reinecke. Leipzig, Breitkopf & Härtel. — Blau cartonnirt. Kl. 4, 42 Seiten mit schönem Titelbilde. Preis 3 Mk.

Löwe-Album, 2 Bde. 9 und 7 der schönsten Balladen enthaltend, sehr schön ausgestattet. Preis des Bandes 4 Mk. (Schlesinger.)

Verlag von Breitkopf & Härtel.

Himmlische Musik. Sammlung geistlicher Lieder für Sopran mit Klavier- oder Orgelbegleitung nach dem Kirchenjahr geordnet und herausgegeben von W. Rust. Abthl. I. Adventszeit, Pr. 3 Mark. Abthl. II. Weihnachten und Jahresschluss, Preis 3 Mark.

Die Sammlung enthält Lieder der berühmtesten Komponisten älterer und neuerer Zeit.

Jungbrunnen, Sammlung der schönsten Kinderlieder mit Klavierbegleitung, herausgegeben von Carl Reinecke. Blau kartonnirt. 61 Seiten. Preis 3 Mark.

Carl Reinecke: Aus unsern vier Wänden. 25 Lieder und Klavierstücke für die Jugend. Blau kartonnirt. Pr. 4 Mk.

(Alle diese Sachen in reizender Ausstattung.)

P. Cornelius: Weihnachtslieder. Ein Cyklus für 1 Sopranstimme mit Klavierbegleitung. op. 8. Ausgabe für Sopran und Alt. Pr. Mk. 2,50.

Leipzig, E. W. Fritzsch,

(Hervorragende Kompositionen.)

Verschiedenes.

Beethoven-Gedenkblatt, 4 Photographien (Portrait, Sterbehaus, 2 Denkmäler) auf 1 Blatt. Pr. 1,50 Mk. Berlin, Simon.

Metronom mit Schlagwerk, à 11 Mk. bei Mustroph, Berlin, Friedrichstrasse 37a.

(Sehr hübsch ausgestattet, mit Schlagwerk und richtig gehend.)

Winke und Rathschläge.

Der Schüler soll in der ersten Zeit des Unterrichts jeden guten Takttheil betonen. Da nun aber die guten Takttheile nicht immer mit den von Natur stärkeren 1, 2 oder 3, sondern öfter auch mit dem schwächeren 4 und 5 ausgeführt werden müssen, so hat der Lehrer so zeitig als möglich auf gleichmässige Ausbildung jedes einzelnen Fingers zu achten. Durch den stärkeren Druck, den der einzelne Finger bei Betonung des guten Takttheiles, auf die Taste auszuüben hat, darf aber die ruhige Haltung der Unterhand und des Handgelenkes nicht im geringsten beeinträchtigt werden. Ist dieses dennoch der Fall, hat der Schüler also noch nicht gelernt, die Finger selbstständig im Fingergelenk zu bewegen und irgend einen Ton durch einen Druck des Fingers, ohne die Ruhe der Hand zu gefährden, hervorzuholen, so lasse der Lehrer Uebungen anstellen, welche jeden einzelnen Finger geschickt machen, kräftig aus dem Fingergelenk anzuschlagen, und Selbstständigkeit der Bewegung bei ruhigster Haltung der Unterhand und des Handgelenks zu erlangen. Solche Uebungen finden sich in meiner Technischen Grundlage des Klavierspiels S. 2, No. 13. E. B.

Anregung und Unterhaltung.

Jeder Genius muss studirt und nur nach dem beurtheilt werden, was er will. Hier gilt nur die Beantwortung der Frage: Hat er die richtigen Mittel, seine Ideen auszuführen? Hat er die richtigen Mittel angewendet? — Töne und Worte, Farben und Formen, das Erscheinende überhaupt sind nur Symbole der Idee. — Wer mit den wenigsten und einfachsten Symbolen das Meiste und Bedeutendste ausspricht, der ist der grösste Künstler. Heine.

Die Musik ist eine höhere, feinere Sprache als die der Worte. In Momenten, wo der erhöhten Seele jeder Ausdruck zu schwach erscheint, wo sie verzweifelt, die feineren Nüancen ihrer Empfindung in Worte zu fesseln, da beginnt die Tonkunst.

Karoline v. Wolzogen

* * *

Das Talent arbeitet, das Genie schafft.

R. Schumann.

Meinungs-Austausch.

Seattle, den 3. November 1879.

Verehrter Herr F. Heinrich!

Der durch den „Klavier-Lehrer" ermöglichte Meinungs-Austausch unter Kollegen bietet sicherlich eine im höchsten Grade wünschenswerthe Gelegenheit, um Fortschritte und Verbesserungen, sowie Einigkeit und Festigung in der Methode des Klavier-Unterrichts allseitig herbeizuführen. Um Kunst und Wissenschaft zu fördern, um eine verderbliche Stagnation oder Dogmatisirung von Ansichten und Gebräuchen zu verhindern, müssen von den Jüngern derselben Hypothesen aufgestellt werden, und jemehr dieselben besprochen, angegriffen und wiederum vertheidigt werden, desto besser. — — Die Differenz in unseren Ansichten über die Art und Weise des Tonleiter- und Arpeggio-Spiels beruht auf einer verschiedenen Auffassung des Begriffes „Legato"; deshalb sagen Sie auch, dass die praktische Durchführung der von mir vertheidigten Ansicht zu Konsequenzen führen würde, die der bis jetzt anerkannten Lehre eines guten Legatospiels schnurstracks zuwider laufen müssten. Wie Sie indessen aus den zu Ihrer Entgegnung in No. 19 dieses Blattes gemachten Glossen des Prof. Breslaur ersehen, stossen Sie mit Ihrer Auffassung vom guten und schlechten Legato auf ganz bedeutende Meinungsdifferenzen von Autoritäten in unserem Lehrfache. — Um eine Einigung unserer Ansichten zu ermöglichen, wird es demnach vor allem Anderen nöthig sein, den Begriff „legato" festzustellen.

Wenn Sie als Legato oder gebundene Spielweise nur diejenige gelten lassen wollen, bei welcher der Finger nur erst dann von der Taste gehoben wird, nachdem der nächstfolgende angeschlagen hat,*) dann wäre allerdings nach der von mir vertheidigten Methode kein Legatospiel bei Tonleitern und Akkordpassagen möglich. Nun können Sie aber nicht umhin zuzugeben, dass der Klavierspieler in sehr vielen, fortwährend vorkommenden Fällen, auch noch in anderer, als der so eben bezeichneten Weise, ein gebundenes Spiel bewerkstelligt. Sprechen wir doch sogar von einem gebundenen Spiel in Fällen, wo die Bindung mit einem und demselben Finger von einer Taste zur andern hergestellt wird, so zwar, dass ein derartiges Spiel, wenn korrekt ausgeführt, auch allgemein als legato anerkannt wird. Wollten wir den Begriff „gebunden" in pedantischer Weise anwenden, so wäre allerdings die praktische Ausführung desselben in allen diesen Fällen eine Unmöglichkeit. Dass solches aber nicht geschieht, beweist Ihnen ein Einblick in die von Kullak, Reinecke, Kroll und anderen Autoritäten herausgegebenen Meisterwerke unserer Klavier-Literatur. In einem der Mendelssohn'schen Lieder ohne Worte hat einmal sogar der kleine Finger der rechten Hand von h nach dem darüber liegenden fis „zu binden". — Wie vorhin gesagt, es wird Ihnen nicht möglich sein, gegen diese Auffassung des Legato Einsprache zu erheben, ohne auf eine ganz entschiedene Meinungsdifferenz unserer bedeutendsten Autoritäten zu stossen.

Lassen wir sie aber gelten, so können auch die sämmtlichen Tonleiter- und Akkordpassagen mit ganz gerader Haltung legato gespielt werden, wenn wir auch nicht den einen Finger auf der Taste festhalten, bis der nächstfolgende angeschlagen hat. Quod erat demonstrandum. Nun blieben noch einige andere Punkte zu erörten.

Sie behaupten, dass, um ein „gutes" Legatospiel bei Tonleitern zu ermöglichen, nur eine äusserst geringe Drehung der Hand erforderlich sei. (Es muss hier nochmals bemerkt werden, dass Sie, der herrschenden Ansicht entgegen, das Legato nur dann „gut" nennen, wenn der Finger die Taste festhält, bis der nächstfolgende die Taste angeschlagen hat.) Sie behaupten ferner, dass es in Akkordpassagen nur eines geringen Mehr an Drehung der Hand bedürfe, um es dem betreffenden Finger zu ermöglichen, seine Taste festzuhalten. Wollen Sie das wirklich in allem Ernste behaupten?! Wollen Sie uns in der That glauben machen, dass es z. B. nur einer sehr geringen Drehung der rechten Hand bedarf, um den dritten Finger auf G festzuhalten, wenn der Daumen demnächst das darüber liegende C anschlagen soll?! Was wollen Sie wetten, lieber Herr Heinrich, Sie können's selber nicht. Ja, ich wage noch mehr zu behaupten: Selbst wenn Sie die Hand so weit drehen, dass der dritte Finger, anstatt parallel mit der Taste zu laufen, in einem Winkel von 45 Graden zu derselben steht, Sie dennoch beim Spielen denselben nicht auf seiner Taste festhalten, bis der Daumen angeschlagen hat. Kein Klavierspieler thut's, selbst wenn er glaubt, oder beabsichtigt, es zu thun. — Für das Legatospiel wird also durch die schiefe Handhaltung nichts gewonnen, während für die Korrektheit, Sicherheit und Schönheit des Anschlages viel verloren geht. Bei dem Tonleiterspiel sind wir aber in ganz gleichem Falle. Wollten Sie das, was Sie als „gutes" Legatospiel bezeichnen, als Gesetz aufstellen, so müsste es auch bei allen Tonleitern ausgeführt werden. Nun werden Sie aber selber nicht behaupten wollen, dass in der F-Tonleiter der vierte Finger der rechten, oder bei der H-Tonleiter der gleiche Finger der linken Hand B oder Fis wirklich so lange festhält, bis der untersetzende Daumen die nachfolgende Taste angeschlagen hat. Sie werden bemerken, wenn Sie Ihre Finger beim Spielen, besonders in schnellem Tempo, recht genau beobachten, dass Sie, selbst mit auswärts gedrehter Hand, nicht in der von Ihnen bezeichneten Weise binden. — Ich hoffe, Sie werden mir über diese Bemerkung nicht böse sein. Es ist aber so wichtig für uns Alle, in dieser Sache volle Klarheit zu erlangen, und es ist mir schon so oft gelungen, Kollegen, die in der von Ihnen angegebenen Weise bei Tonleitern oder Akkorden gebunden zu spielen meinten, am Klavier von der Irrthümlichkeit Ihrer Ansicht zu überzeugen, dass ich mich nicht scheue, dieselbe hier zu machen. Mit der Feststellung des Begriffes „Legato" in der oben bezeichneten, weiteren Bedeutung, und mit dem geführten Beweise, dass durch die nach aussen gedrehte Hand für das Legato nichts gewonnen ist, wäre die Frage über die Handhaltung beim Spielen der Tonleitern und gebrochenen Akkorde ein für allemal entschieden, und das wäre eine recht erfreuliche Sache, da, wie Herr Prof. Breslaur bemerkt, es sogar noch Autoritäten giebt, die eine Seitwärtsdrehung der Hand beim Tonleiterspiel gestatten.

Autoritären können aber, so gut wie andere gewöhnliche Menschenkinder, irren, und es wäre recht wünschenswerth, wenn diese Autoritäten uns durch den „Klavier-Lehrer" „schlagende" Beweise liefern wollten, dass eine derartige Drehung der Hand von unzweifelhaftem Nutzen sei.

Mit vorzüglicher Hochachtung Ihr

Seattle, Wash. Territory. E. Steinle.

*) Dies würde ein sogenanntes klebriges Spiel erzeugen, ich glaube aber nicht, dass Herr Heinrich dies bei jener Erläuterung des legato gemeint hat.
E. B.

Antworten.

Frl. **Pasperger in Budapest.** Ich habe die Verlagshandlung von Breitkopf und Härtel in Leipzig ersucht, Ihnen die gewünschten beiden Hefte der Notenschreibschule zuzusenden.

Dr. A. Hahn, Redakteur der „Tonkunst“ in **Königsberg** i. Pr. Wollen Sie die Güte haben mir mitzutheilen, wo ich im Klavierlehrer gelehrt, dass man die „Untersätze“ Arpeggien nicht legato zu spielen habe, wie Sie in Nr. 48 Ihrer geschätzten Zeitschrift behaupten. Ich bin ja ganz Ihrer Ansicht, „dass das Binden nie unterlassen werden darf“ und kann ich nur vermuthen, dass Sie meine Auslassungen missverstanden haben. Besten Gruss.

Herr **G. Stöwe in Potsdam.** Besten Dank, doch leider für Nr. 24 zu spät.

Anzeigen.

☛ Auf den dieser Nr. beigelegten Prospekt über **Dr. Reiter's klingendes Klavier-Pedal** machen wir hiermit besonders aufmerksam.
D. E.

☛ Dieser Nr. ist ein kurzer **Verlagsbericht** der Firma **Heinrich Pfeil** in **Leipzig** beigelegt, auf den wir hiermit aufmerksam machen.
D. E.

☛ Dieser Nr. ist von Herrn **Carl Simon, Berlin,** ein **Verzeichniss neuer Werke von instruktivem Werth** beigelegt, auf das wir hiermit aufmerksam machen. D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin NW., In den Zelten 13.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

